Moritz Csáky

Ideologia operetei și modernitatea vieneză

Un eseu de istorie a culturii

Moritz Csáky

Ideologia operetei și modernitatea vieneză

Un eseu de istorie a culturii

Cuprins

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

Introducere

„Ne întrebăm mereu ce reprezintă. Întotdeauna trebuie să spună, să povestească ceva ... Dacă am cere unui vals să istorisească o poveste, dacă ne-am întreba ce vrea cu adevărat să transmită şi să ilustreze, dacă am reproşa că nu are un sens precis şi clar, toată lumea ar izbucni în râs. Un vals nu este totuşi o nuvelă. De ce să aibă un vals nevoie de raţiune şi de însemnătate etică? El este doar un ansamblu de sunete! El trebuie să alăture tonuri plăcute în mod armonios, astfel încât curgerea lor să mângâie urechea. Aceasta este menirea lui. Nu contează dacă ne-am putea imagina şi altceva. Este foarte posibil. Se poate să trezească în noi gândul la dansul spiriduşilor sau la zborul libelulelor, aşadar visul poetic sau viaţa reală. Aceasta îi conferă, pe lângă savoarea muzicală, şi o alta, nemuzicală. Dar nu îi va modifica valoarea muzicală, nu i-o va spori."

Hermann Bahr[1]

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI

Propensiunea pentru istorie poate corespunde unui interes general pentru acest domeniu, dar poate fi interpretată şi ca indiciu pentru o căutare mai aprofundată a unei orientări, într-un prezent ce se transformă din ce în ce mai repede. Stă mărturie numărul mare de lucrări cu care suntem copleşiţi zilnic, dovadă a acestui exerciţiu, începând de la memorii până la aşa-zisele analize istorice ştiinţifice serioase. Toţi cei care sunt interesaţi de trecut şi care văd acest trecut nu doar ca pe ceva „monumental", în sensul *Celei de-a doua consideraţii inoportune* a lui Friedrich Nietzsche „Despre folosul şi neajunsurile istoriei pentru viaţă", vor acorda uneori mai puţină importanţă temelor tradiţionale analizate de istoria politică clasică. Nu se vor lăsa fascinaţi doar de caracterul exemplar al figurilor şi evenimentelor istorice şi nici nu se vor lăsa copleşiţi de abundenţa lor, nu vor aduna pe cât posibil toate datele şi faptele, aranjându-le şi păstrându-le „anticăreşte", ci vor începe să se ocupe de istorie inclusiv în mod „critic". Cu siguranţă vor

Scanned with CamScanner

acorda o atenție deosebită cu precădere acelor aspecte care ar părea neobișnuite pentru o privire „monumentală" sau „anticărească", dar care și-au pus amprenta în chip durabil pe mental, pe împrejurările concrete ale vieții și pe acțiunile cotidiene ale persoanelor și grupurilor sociale din trecut, permițând astfel o mai bună înțelegere a trecutului decât cea oferită de evenimentele „mari". Acestea au avut în mod cert urmări considerabile până în prezent, poate chiar au strămutat adeseori granițele politice peste capetele populației. Dar poate că la fel de importante sunt și tiparele vieții cotidiene, formele de interacțiune socială, inovațiile tehnice sau abilitățile culturale care s-au cristalizat în trecut, determinând mentalitatea anumitor pături sociale sau chiar a societății în întregul ei: „Pentru că suntem rezultatul generațiilor anterioare", este de părere Nietzsche, „suntem și rezultatul rătăcirilor, pasiunilor și greșelilor, chiar al nelegiuirilor lor."[2]

Scopul concret pe care îl urmăresc în acest eseu poate fi ilustrat prin câteva observații concise. Încercând să reconstituie trecutul mai ales pornind de la un fond bine conturat de izvoare scrise pe care îl au la dispoziție, acordând o importanță deosebită – nu întotdeauna nefondată – factorilor politici, sociali și economici, istoricii omit uneori tocmai acele segmente care au alcătuit conținutul propriu-zis al experiențelor cotidiene și al conștiinței culturale a oamenilor din epocile trecute, pentru care izvoarele clasice sunt mai puțin profitabile. Referințele la preocupările zilnice, așadar la procesul muncii în care erau angajați oamenii, țin de aceste segmente care reflectă conștiința societății. Munca era în general privită ca o necesitate, adesea ca o constrângere iritantă, pe care oamenii o acceptă pentru a câștiga bani, cu alte cuvinte, pentru a face față trebuințelor vieții de zi cu zi. Probabil de aceea, mai ales alte preocupări – cu predilecție din domeniile unde era permisă o anumită libertate de selecție, preocupări pe care oamenii și le alegeau singuri și cărora li se dedicau deci cu plăcere – erau în general mai simptomatice pentru modul lor de a gândi și de a simți, pentru reprobarea constrângerilor zilnice sau pentru dorința de a putea evada chiar și pentru câteva ore din acea realitate; cercetarea lor se vădește deci mai penetrantă decât descrierea muncii în sine sau decât reconstrucția istorică a marilor acțiuni de stat, despre a căror desfășurare de cele mai multe ori popu-

laţia nu avea cunoştinţă. Astfel, modurile de divertisment dezvăluie mai mult despre interesele propriu-zise ale indivizilor şi grupurilor sociale decât preocupările ce reglementau viaţa într-o manieră nu tocmai agreabilă. Modul de relaxare şi divertisment de la sfârşitul secolului al XIX-lea şi din jurul anului 1900 ne poate părea astăzi banal sau depăşit. Nu mai regăsim nici un sens în spatele acestor activităţi şi, de aceea căutăm inutil o semnificaţie mai profundă în anumite modalităţi de amuzament sau, metaforic, în fiecare vals, cum era de părere Hermann Bahr. Totuşi, putem constata că unele dintre aceste forme de divertisment nu erau importante doar pentru contemporanii lor imediaţi, ci şi pentru generaţiile următoare, în consecinţă ele nu trebuie privite, evaluate, respectiv judecate sub aspect strict estetic sau private de o examinare istorică. Aici se înscriu unele dintre cele mai importante forme de divertisment, operetele de la sfârşitul secolului, căzute poate pe bună dreptate în uitare, dar ale căror modele „clasice" erau mai interesante din punct de vedere muzical şi tematic decât a considerat uneori critica de specialitate, şi care sunt redescoperite astăzi de interpreţi importanţi precum Nikolaus Harnoncourt sau John Eliot Gardiner. Dacă ne gândim că opereta perioadei din jurul anului 1900 era una dintre cele mai iubite forme de divertisment pentru un larg segment al populaţiei urbane, putem configura de aici modul de gândire al reprezentanţilor acestor pături sociale. În plus, analizele detaliate permit detectarea unor mentalităţi care erau prezente nu doar în oraşe, ci într-o întreagă regiune europeană, şi care şi-au păstrat rolul de amintire culturală chiar până în prezent. Atât în formele de expresie muzicală, cât şi în conţinuturile anumitor operete se fac resimţite corespondenţe culturale care s-au dovedit caracteristice pentru mentalul individual şi colectiv al perioadei în care au apărut, rămânând perceptibile într-un anume sens până în prezent.

Sunt foarte conştient de caracterul deosebit de fragmentar al consideraţiilor pe care doresc doar să le sugerez în acest eseu. Alături de valoarea sa de pur divertisment, bogăţia de faţete ale operetei vieneze oferă posibilitatea de a atrage atenţia asupra implicaţiilor multiple ce ţin de acest gen; aceste corelaţii devin vizibile doar prin proiectarea lor în contextul socio-cultural din care provenea opereta. Astfel se pot ilustra criterii esenţiale ale modernităţii vieneze, şi în

Scanned with CamScanner

același timp devine posibilă schițarea caracteristicilor unei culturi central-europene, respectiv austriece, dar și ale unei istorii austriece. Cu siguranță că unele dintre punctele de vedere discutate, la care am făcut doar referire în diferite contexte, invită la o descriere mai detaliată și mai fundamentată. Cei care așteaptă poate de la expunerile mele o prezentare nouă, mai detaliată, a operetei vieneze vor fi la fel de dezamăgiți ca și cei care își doresc informații mai amănunțite despre contextul social și cultural al perioadei din jurul anului 1900. Nu mi-am propus să scriu aici o istorie a operetei, nici să ofer o privire de ansamblu asupra realităților cultural-istorice din primii ani ai începutului de secol. Dacă aș fi intenționat să răspund celor două cerințe, dimensiunile acestui studiu ar fi depășit cu mult cadrul actual. Rămân mai degrabă fidel considerațiilor lui Stefan Collini, care, nu cu mulți ani în urmă, îi sfătuise pe „cercetătorii umaniști" să nu scrie mult, ci să se limiteze la aspectele esențiale dacă vor să fie citiți.[3] Cu ajutorul unei analize poate mai puțin obișnuite a operetei vieneze de la turnanta secolelor, am purces la conturarea chestiunilor esențiale – nu doar prin încercarea de a reconstitui implicațiile sociale și culturale ale unuia dintre cele mai populare genuri de divertisment, ci încercând în același timp să arăt cum, prin proiectarea operetei în contextul ei social, politic și cultural mai larg, așadar prin „recontextualizarea" ei – pentru a putea formula unele concluzii pe baza elementelor mentalității care au determinat viața unei anumite regiuni europene.

Deși la baza acestui eseu stau cercetări pe care am avut ocazia să le public în ultimii ani[4], configurarea considerațiilor din paginile următoare a fost generată de ample discuții. În primul rând mulțumesc soției și familiei mele. Nu în ultimul rând, mulțumirile mele se îndreaptă către colegii și mai ales către câțiva dintre studenții mei entuziaști. Ei au contribuit considerabil cu sugestii prețioase, cu nenumărate observații și cu o critică constructivă la conceperea și definitivarea acestui eseu de istorie a culturii.

Viena, decembrie 1995

Moritz Csáky

Scanned with CamScanner

Note

[1] Hermann Bahr, *Tagebücher, Skizzenbücher, Notizhefte* Bd. 2: 1890-1900, hg. von Moritz Csáky, bearbeitet von Helene Zand, Lottelis Moser, Lukas Mayerhofer; Wien 1996, 89 [1894 Skizzenbuch 1].

[2] Friedrich Nietzsche, *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, în: Giorgio Colli, Mazzino Montinari (Hg.), *Friedrich Nietzsche Sämtliche Werke.* Kritische Studienausgabe Bd. 1, München 1980, 270.

[3] Stefan Collini, *Neue Leier, neue Dreier. Forschung in den Geisteswissenschaften*, în: Kursbuch 91 (März 1988) 2-9.

[4] Cf. printre altele: *Die Wiener Operette. Bemerkungen zu ihrem sozial-kulturellen Kontext*, în: Otto Kolleritsch (Hg.), *Vom Neuwerden des Alten. Über den Botschaftscharakter des musikalischen Theaters.* Studien zur Wertungsforschung 29, Wien-Graz 1995, 79-98. *Der soziale und kulturelle Kontext der Wiener Operette*, în: Ludwig Finscher, Albrecht Riethmüller (Hg.), *Johann Strauss. Zwischen Kunstanspruch und Volksvergnügen*, Darmstadt 1995, 28-65.

Scanned with CamScanner

Capitolul 1

Opereta vieneză – simbol al vidului de valori?

Despre istoria recentă a operetei

Este uimitor faptul că opereta nu a făcut până astăzi obiectul unei analize ştiinţifice riguroase din punct de vedere muzicologic şi social. Acest lucru este valabil în special pentru acel tip de operetă, aşa-numita operetă vieneză, ce a luat naştere în cadrul fostei Monarhii habsburgice, cu toate că în ultimii ani cercetarea practică şi teoretică a operetei a redevenit la modă. Un biograf al compozitorului Emmerich Kálmán enunţase emfatic în urmă cu mulţi ani: „De mult au apus vremurile în care opereta nu era luată în serios, atribuindu-i-se o valoare artistică de rangul doi sau trei."[1] În ciuda unui astfel de optimism afirmat public în legătură cu renaşterea operetei, se pare că afirmaţia lui Erwin Rieger de acum şapte decenii nu şi-a pierdut mai nimic din valabilitate şi credibilitate: „Este ciudat faptul că s-au întreprins atât de rar analize serioase despre ceea ce reprezintă o apariţie remarcabilă şi semnificativă pentru tabloul cultural al secolului al XIX-lea. Pare cu atât mai ciudat cu cât a târât teatrul în cele mai adânci abisuri, iar cuvintele rostite de Émile Zola, în intransigenţa sa naturalistă, despre Offenbach, sunt încă valabile: « Opereta este un rău public. Ar trebui ştrangulată ca un animal dăunător »"[2].

Dacă facem abstracţie de cele două monografii recent apărute ale lui Volker Klotz[3], care încearcă să analizeze producerea şi receptarea operetei mai ales dintr-un context al sociologiei muzicale şi literare, trebuie să menţionăm în special alte două studii: pe cel al americanului Richard Traubner[4], care s-a aplecat asupra „istoriei operetei", deşi

Scanned with CamScanner

într-un mod tradițional, dar temeinic documentat și cu relativ multe informații de fundal, și voluminoasa monografie a italianului Carlo Runti despre opereta vieneză, respectiv a Monarhiei habsburgice[5]. Runti are marele merit de a include, în afară de relatările de istorie locală vieneză, și spațiul cultural italian, neglijat până acum, de a oferi material statistic de comparație[6] și de a se aventura, într-o anumită măsură, în analize muzicale. Traubner, în schimb, se limitează la o expunere istorică similară cu lucrările mai vechi ale lui Otto Keller[7], Bernard Grun[8] sau Franz Hadamowsky și Heinz Otte[9], renunțând în mare măsură la analiza muzicală, pe care încă ne-o datorează muzicologii, și mai ales la perspectiva comparativă, ce ar fi legitimă pentru cercetarea unui fenomen atât de complex precum cel al operetei. Căci numai un sinopsis al numeroaselor fațete ale operetei, o comparație a paradigmelor de receptare, instituite de istorie, împreună cu includerea mediului socio-cultural, literar și politic ar putea să ofere ceea ce se așteaptă de la o istorie socială și culturală a operetei[10]. Abia recent au apărut două studii care se apropie de aceste deziderate și permit o nouă viziune asupra operetei. Este vorba despre lucrarea lui Michael Klügl despre operetă în general și o subtilă analiză a lui Stefan Frey[11] referitoare la Franz Lehár.

Așadar, dacă în ciuda câtorva încercări șovăitoare nu s-a conturat până în prezent nici o cercetare amplă și serioasă dedicată operetei vieneze, probabil că au existat anumite motive. Exceptând faptul că, în ceea ce privește analiza trecutului, s-a apelat doar de puțină vreme la acele fenomene culturale semnificative pentru viața cotidiană, deci și pentru conștiința, pentru mentalitățile multor pături sociale, se pot formula câteva ipoteze referitoare la întrebarea de ce mai ales opereta vieneză, acea variantă de succes a unui gen muzical care a entuziasmat la vremea lui mari părți din publicul Monarhiei habsburgice, nu a fost supusă unei analize critice. Provocarea unei asemenea inventarieri critice nu se poate compara cu tentativa unei simple reevaluări a speciei artistice, ce prezintă în sine diferențe atât de mari, încât o investigare a manierei de a compune și a tipurilor de operetă atât de deosebite între ele se dovedește dificilă. O reducere a întregii operete la domeniul divertismentului pur, al amuzamentului, cu asumarea etichetării ei doar în acest sens este de aceea mult mai facilă, cu toate că această rezervă

Scanned with CamScanner

nu poate servi unei evaluări echitabile a diferitelor forme de expresie muzicală, a limbajului formelor, nici poziţionării lor social-istorice. Astfel de verdicte generalizante se regăsesc încă la mulţi muzicologi şi istorici consacraţi ai culturii.

Opereta: un produs artistic „inferior"?

Sociologul şi muzicologul Theodor W. Adorno a avut toată viaţa o atitudine puternic ambivalentă faţă de tot ce a circumscris categoriei de „muzică facilă". Verdictul său a avut mare greutate mai ales în domeniul muzicologiei ultimelor decenii. De aceea trebuie să acordăm obiecţiilor sale atenţia cuvenită, dar în acelaşi timp este necesar să evităm ca analiza acestui gen să degenereze în simplă apologie; căci Adorno afirma pe bună dreptate: „Cum prostia mobilizează mereu o sagacitate surprinzătoare îndată ce trebuie apărat ceva de calitate proastă, purtătorii de cuvânt ai muzicii facile şi-au dat osteneala să justifice estetic această standardizare, fenomenul primar de concretizare muzicală, caracterul pur comercial, şi să estompeze diferenţa dintre produsele destinate marii mase a publicului şi ceea ce constituie arta autentică."[12] Este suficient oare să catalogăm pur şi simplu opereta drept „muzică facilă", proclamându-i inferioritatea, conform scrierii lui Adorno, şi deci să nu ne mai ocupăm de ea? Fără îndoială că în muzică există şi au existat dintotdeauna diferenţe de calitate, la fel ca în teatru sau în alte sectoare artistice şi culturale. Cu toate acestea se poate constata, din punctul de vedere al acceptării lor sociale, că tocmai produsele artistice incriminate ca fiind inferioare într-o anume perioadă sau retroactiv s-au bucurat de o mare popularitate în unele straturi sociale, fiind prin urmare mai bine receptate decât aşa-numita „artă elevată". Dacă acest aspect este adevărat, atunci fireşte că şi produsele artistice „inferioare" câştigă în relevanţă pentru reconstrucţia conştiinţei culturale a regiunii, a spaţiului existenţial cultural al acelor pături ale populaţiei care le consumau, indiferent de ponderea lor estetică. O comparaţie cu evaluarea produselor literare ar putea fi apropriată pentru această demonstraţie.

Ştim că, în ceea ce priveşte deprinderile de lectură ale unor segmente importante ale populaţiei, literatura trivială avea de exemplu

Scanned with CamScanner

o mult mai mare răspândire decât produsele literare „de înaltă clasă". Dacă filologia se ocupă astăzi de respectivul gen nu înseamnă că trebuie să ștergem diferențele estetice: mai curând este vorba de poziționarea literar-sociologică a unui fenomen care pare să definească mai bine gustul, preferințele, năzuințele și, în fine, mentalitățile unor largi pături de cititori, decât de prospectarea exclusivă a așa-numitei literaturi de mare valoare. Tot aici se încadrează și analiza acelui teatru muzical, anume a operetei, care a fost într-adevăr mai populară decât pandantul ei „serios", opera. Comparând produsul muzical-teatral, opereta, cu un produs de literatură trivială, cu o carte, putem cita constatările istoricului francez Roger Chartier, conform căruia însușirea „textului" operetei este, analog cu un text literar, un procedeu deosebit de complex și intens. „Textele", afirmă Chartier, „nu stau ... – în forma lor manuscrisă sau tipărită – ca în niște recipiente și nu se imprimă în cititor ca în ceara caldă. Pentru a înțelege lectura ca pe ceva concret trebuie să ținem cont că în fiecare proces de generare de sens – deci de interpretare – sunt implicate două tabere bine definite: cititorii cu competențe ce diferă în funcție de poziție și dispoziție, caracterizați prin practicile lor de lectură, și textele, a căror importanță depinde de ... aranjamentul lor discursiv și formal."[13] Geneza textului este un fenomen social, la fel ca și modul de însușire a textului de către cititor, cât și gradul de înțelegere a acestuia. Cazul din urmă depinde cu siguranță de contextul social și intelectual concret în care se situează receptorul. Desigur, se poate constata ulterior ce a citit sau cât a înțeles cititorul din coerența textului, când acesta se exprimă sau când este clar că textul a înregistrat aprobare sau respingere din partea cititorului sau a cititorilor cu un anume orizont intelectual. Din aprobare se poate deduce că textul a fost într-adevăr receptat, putându-se concluziona că au fost abordate elemente care au trezit un ecou în mintea cititorului, că există coduri ce au putut fi decriptate pe baza contextului cultural al acestuia, că ele reflectă, în consecință, spațiul existențial al receptorului sau corespund acestui spațiu existențial.

Similar cu receptarea unui text literar banal se produce „receptarea" textului operetei. Din aprobarea pe care o înregistrau operetele în general, dar mai ales unele anume, se pot formula câteva supoziții

Scanned with CamScanner

despre aşa-numitul „cultural behaviour" al receptorilor lor. Fie şi numai din această perspectivă a istoriei şi teoriilor culturale, investigarea operetei nu este doar productivă, ci şi îndreptăţită: căci o cercetare amănunţită poate să confirme raporturi socio-culturale cunoscute şi să deschidă noi perspective. Cum a fost posibil ca fenomenul operetei, mai ales cel al operetei vieneze, să fie evitat sau pur şi simplu respins aprioric? Vom încerca să formulăm mai departe câteva ipoteze de lucru.

Rezerva faţă de muzica de divertisment

Numeroşi muzicologi consideră că nu merită efortul să se ocupe de un produs muzical care, datorită tendinţei sale pregnant orientate către receptare, aşadar către succesul social, vehiculează un limbaj al formelor muzicale ce pare să aibă prea puţine în comun cu cel al creaţiilor muzicale serioase, cum erau compoziţiile de operă din acele vremuri. În faţa acestei rezerve, o cercetare analitică a muzicii de dans a lui Josef Lanner sau a dinastiei Strauss a fost până nu demult un fiasco, aceasta fiind clasificată – spre deosebire de dansurile lui Schubert – ca „muzică de divertisment" [U-Musik – prescurtare de la *Unterhaltungsmusik*, n.trad.] şi nu ca muzică serioasă [E-Musik – prescurtare de la *ernste Musik*, n.trad.]. Desigur, diferenţele care au dus la o dezvoltare autonomă a muzicii burgheze de dans din secolul al XIX-lea dovedesc mai degrabă integrarea ei socială decât valoarea ei estetică. Într-adevăr, după cum constata Norbert Linke, referindu-se la compoziţiile de început ale lui Strauss, „imboldul pentru producerea unei muzici aranjate şi prezentate în acest mod ... depindea de cerinţele momentului şi de dorinţele de comunicare ale unei clientele ce decidea în mod concret, căci era plătitoare"[14], şi care, spre deosebire de alte standarde muzicale şi creaţii componistice, aştepta permanent ceva actual, la modă, de divertisment, aşadar o muzică pentru ocazii obişnuite. De aceea, „instanţele consacrate ale esteticii, ale criticii muzicale şi ale teoriei muzicale" au eşuat şi eşuează în mare parte până astăzi „vizavi de această evoluţie care a dus la naşterea muzicii comerciale de dans şi de divertisment..."[15]

Muzica de dans şi de divertisment, catalogată începând cu sfârşitul secolului al XIX-lea ca inferioară din punct de vedere calitativ,

Scanned with CamScanner

a avut, încă de la începutul aceluiași secol, o conotație pozitivă păstrându-și până în zilele noastre aprecierea totală din partea multor pături sociale, tocmai pentru că a venit în întâmpinarea unei necesități generale. Însăși expresia „muzică de divertisment" a luat naștere în 1845 și a fost folosită pentru prima dată de Johann Strauss-tatăl, ce juca încă de pe atunci un rol notabil în crearea acestui gen de muzică. Atât muzica de dans compusă de membrii dinastiei Strauss, cât și operetele mai târzii, dedicate unui anume moment istoric, social sau cultural, satisfăceau necesitatea imediată de divertisment a spectatorilor. Era, de asemenea, nu doar în ceea ce privește subiectul, ci și limbajul formelor muzicale, un gen care coagula „banalitățile" cotidianului – reproș, de altminteri, adus mai târziu și muzicii lui Gustav Mahler. În plus, opereta viza permanent, ca și muzica de dans, modalitatea unei bune comercializări, realizabilă dacă se ținea cont de gustul receptorilor.[16]

În spatele acceptării operetei stătea întotdeauna „comercializarea" sa, așadar interesele financiare ale compozitorilor, libretiștilor, respectiv ale întregii „mașinării de producție" care trăia din punerea în scenă a operetelor. Theodor W. Adorno a atras atenția, din perspectiva economiei politice, asupra acestei legături dintre operete și intenția de a le comercializa, mai ales în cazul așa-ziselor operete de revistă, considerând că poate stabili o legătură directă între succesul operetelor și interesele din branșa modei: cauza pentru brusca demodare a operetei ar depinde de o scădere a cererii pentru anumite tipuri de vestimentație, fapt ce se reflectă, pe de altă parte, în schimbările sociale. „Este greu de găsit adevăratul motiv pentru dispariția operetei europene și a celei de revistă. O considerație sociologică generală ar putea indica cel puțin o direcție pentru posibile clarificări. Acele genuri muzicale erau într-o strânsă legătură cu sfera economică a circulației mărfurilor și, mai exact, cu sectorul confecțiilor textile. În reviste personajele nu apăreau totdeauna în articole vestimentare sumare, ci și în costumațiile vremii. Se spune că una dintre cele mai de succes operete de esență ungaro-vieneză, *Herbstmanöver* („Manevrele de toamnă"), care l-a făcut celebru pe Kálmán ar fi provenit direct din asocierea cu domeniul confecțiilor. Această relație se putea simți încă din epoca musicalurilor, în spectacole precum *Pins and Needles* sau *The Pajama Game*. Deoarece

trupa de actori, modul de producere şi jargonul operetei fac trimitere la confecţii, reiese că opereta anvizaja drept public ideal pe muncitorii din fabricile de confecţii." Pentru că, încă de la începuturile concentrării de capital şi până la teroarea totalitară, sectorul confecţiilor şi „alte profesii manufacturiere îşi pierduseră decisiv din relevanţă, cel puţin în Europa ultimilor treizeci de ani, aceste specii ale aşa-zisei inspiraţii facile s-au abătut întrucâtva de la fundamentul lor real. Acest lucru nu trebuie înţeles numai în sensul strict că respectiva pătură socială la care se făcea trimitere dispăruse, ci în sensul mai larg că, odată cu prăbuşirea circulaţiei mărfurilor, atât conţinuturile spectacolelor, cât şi stimulenţii lor, se estompaseră; ele stârneau entuziasmul publicului atâta timp cât piaţa de desfacere servea drept exemplu pentru succesul iniţiativelor individuale. Ontologia operetei ar fi echivalentă cu cea a confecţiilor."[17]

Deşi argumentaţia pătrunzătoare, uneori exagerată a lui Adorno poate fi cu greu acceptată în totalitate, opereta era, pe de o parte, o modalitate de deconectare şi amuzament, iar pe de altă parte servea, desigur, adiacent, interesele economice, depinzând în permanenţă de dorinţele publicului. Succesul epatant al operetei *Herbstmanöver* (1909), varianta germană a *Tatárjárás* (1908), cu siguranţă nu s-a datorat unei costumaţii la modă, ci unei linii melodice inovatoare, unei instrumentaţii inspirate, unei distribuţii reuşite la premiera vieneză şi, mai presus de toate, aluziilor critice la situaţia contemporană, precum larg răspândita critică la adresa armatei prin figura locotenentului voluntar Marosi.[18] Publicul participa la actul componistic mai mult decât ar fi fost posibil pentru orice alt gen muzical care nu era conceput pentru „amuzament", ci pentru „moralizare", aşadar pentru sălile de concert ale unei burghezii avide de cultură.

Faptul că evaluarea treptat depreciativă a operetei şi a muzicii de divertisment în general a avut legătură şi cu apariţia şi transmiterea unui canon burghez de valori muzicale, vehiculat încă din secolul al XIX-lea în şcolile medii şi superioare, este de o importanţă secundară. Trebuie să ne amintim în acest context de exaltarea cu care Alma şi Gustav Mahler au salutat muzica lui Lehár. Entuziasmul lor se limita la spaţiul privat şi se ruşinau să şi-l manifeste în public, după cum relatează Alma Mahler în *Amintiri despre Gustav Mahler*. Deşi Gustav şi Alma Mahler

frecventau rar spectacolele de teatru, ea notează: „Odată am fost la opereta *Văduva veselă*, care ne-a amuzat. Mahler şi cu mine am dansat apoi acasă şi am reconstituit valsul lui Lehár oarecum din memorie. Şi într-adevăr s-a petrecut ceva hazliu. N-am reuşit să găsim o semivoltă oricât de mult ne-am străduit. Eram atât de 'înflăcăraţi', încât nu ne-am putut abţine să nu cumpărăm valsul. Am mers amândoi la librăria muzicală Doblinger. Mahler a început să discute cu directorul despre vânzarea operelor sale, iar eu frunzăream aparent neatentă printre partiturile de pian şi potpuriul de la *Văduva veselă*, până când am găsit valsul şi semivolta. Apoi m-am dus către el. Şi-a luat repede rămas bun, apoi, pe stradă, i-am cântat fragmentul, ca să nu-l uit din nou."[19]

Opereta, unul dintre cele mai răspândite moduri de divertisment ale publicului urban, nu era aşadar considerată suficient de serioasă, ceea ce a împiedicat o analiză ştiinţifică amănunţită, care să urmărească criterii estetice. O asemenea evaluare corespundea acelor prejudecăţi tipice pentru burghezia educată ce se manifestaseră deja în aprecierea ambivalentă a operetelor lui Offenbach de către contemporanii săi. Astfel, scriitorul Gustave Flaubert nota în *Dictionnaire des idées reçues*, apărut în anii '70 ai secolului al XIX-lea, care conţinea însemnări spirituale pentru partea a doua, rămasă neterminată, a romanului său *Bouvard et Pécuchet*: „Offenbach. Când îi auzi numele, încrucişează două degete de la mâna dreaptă ca să nu te deochi. Foarte parizian, foarte la modă."[20]

Opereta: purtător de cuvânt al mentalităţilor

O analiză a operetei presupune cunoştinţe muzicale, dar şi literare, de istoria teatrului, de sociologia culturii şi, nu în ultimul rând, de istorie contemporană, aşadar cunoştinţe despre evenimentele politice. Poate mai mult ca opera, opereta a fost un gen artistic specific unei burghezii urbane de mijloc, reprezentantul unei mentalităţi culturale şi politice, purtătorul de cuvânt al opiniilor ori nostalgiilor anumitor pături sociale. De aceea nu este admisibil să studiem opereta exclusiv sau în principal dintr-o perspectivă muzicologică tradiţională, „serioasă" şi, mai ales, este necesar să includem diferite aspecte de conţinut şi metodologice

Scanned with CamScanner

„străine de domeniu", pentru a putea analiza panoramic genul operetei. Trebuie, aşadar, recurgând la toată atenţia necesară spre a ne feri de concluzii pripite, să înţelegem în primul rând ce urmăreau opereta şi autorii ei în articulările literare (librete), muzicale şi cum se integrau aceste intenţii în contextul literar-muzical concret, al cărui rezultat era de fapt. În al doilea rând, este vorba despre funcţia operetei, teatrul de divertisment *par excellence*, în contextul transformărilor social-economice tipice pentru sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea. În al treilea rând, trebuie investigate şi clarificate trăsăturile specifice ale operetei vieneze, iar în al patrulea rând este necesar să încercăm, printr-un procedeu invers, mai exact prin readucerea operetei în contextul său social-politic şi cultural, să facem mai bine înţeleasă conştiinţa socială şi individuală a timpului ei.

Acest procedeu – care se străduie să interpreteze un fenomen cultural, respectiv produse culturale, spre exemplu un tablou, o poezie sau o piesă muzicală, nu doar pe baza trăsăturilor sale interioare, aşadar nu numai din imanenţa lucrării, ci şi cu ajutorul întregului context social-cultural – se numeşte şi „recontextualizare". Se presupune în primul rând că o operă de artă este parte a acelui „text" care reprezintă cultura ca un întreg. Dacă, într-o a doua etapă, percepem cultura ca un ansamblu de convingeri şi practici care determină şi reglementează un anume tip de convieţuire socială, atunci artei îi revine, în accepţia cea mai largă, o funcţie triplă: în primul rând este creată prin intermediul acelei convieţuiri sociale, exercită o funcţie de control în măsura în care transmite, propagă mecanismele prin care îşi stabileşte un context socio-cultural concret, o configuraţie culturală specifică: prin laudă, repros sau prin scoaterea în evidenţă a modelelor ideale sau refutabile. În al doilea rând, opera de artă în sine este deja un produs al întregului cultural, deoarece trebuie să ofere o idee clară şi exactă numai prin intermediul anumitor „cuvinte", coduri, care sunt împrumutate din contextul cultural. Dacă ar argumenta recurgând la coduri străine, ar rămâne în mare măsură neinteligibilă. De aceea, înţelegerea unui produs artistic poziţionat departe pe axa timpului este îngreunată pentru receptorii care se află într-un alt context cultural, ducând la numeroase interpretări eronate, lucru care poate fi evitat doar dacă încercăm să ne

conturăm o imagine asupra culturii ce ne este „străină" din punct de vedere temporal. În al treilea rând – prin faptul că încearcă să atace, să demaște public sau să corecteze, spre exemplu, întâmplări culturale reale, rutina, mecanismele de control în cadrul cărora este prins un individ sau o întreagă pătură socială, așadar ironizând, persiflând sau stigmatizând conduite individuale sau politice –, o operă de artă poate să schimbe, respectiv să îmbogățească ansamblul culturii, ce se dezvoltă permanent, dinamic.

Prin încercarea de a compara atât elementele muzicale ale fiecărei operete în parte, spre exemplu valsul, polca sau ceardașul, cu formele reale, comune, ale divertismentului muzical, cât și afirmațiile lor de conținut, de pildă aluziile la contexte existențiale ori la inconveniente politice sau sociale cu situațiile concrete din perioada (cunoscută din alte surse) de conturare a operetei, respectiv de a o situa într-un context socio-cultural mai mare, obținem un efect dublu: o comprehensiune mai amplă a operetei, a afirmațiilor ei muzicale și tematice, dar și confirmarea mentalităților generale, care erau determinante pentru perioada când a luat naștere opereta, cel puțin pentru producătorii și receptorii ei. Apariția și larga acceptare de atunci a operetei ar trebui explicate doar printr-un întreg context social și cultural, o examinare profundă a operetei ar putea să clarifice acele condiții socio-culturale și înțelegerea lor, contribuind astfel la o înțelegere mai profundă a mentalului socio-cultural colectiv sau individual din jurul anului 1900. Căci pe bună dreptate s-ar putea presupune că un compozitor sau un libretist știa să argumenteze utilizând coduri și conținuturi muzicale și lingvistice ale propriei sale perioade și nu altele; el se folosea de toate acele elemente și de „vocabule" ce proveneau din mediul său socio-cultural imediat sau mai îndepărtat, care aparțineau prin urmare instrumentarului cultural al timpului și spațiului său ambiental. Chiar și atunci, grație creativității sale, putea să depășească un cadru temporal socio-cultural restrâns. Și în acest caz recurgea în general la „vocabule" specifice pentru activitatea sa artistică, reușind astfel, oricât de diferite erau respectivele moduri de exprimare artistică, să aducă „spiritul timpului" în fața spectatorilor. Prin urmare, lucrările sale și interpretarea lor pot constitui

Scanned with CamScanner

o sursă de acces mai autentică la mentalul socio-cultural tipic al timpului său.

Adorno, care, după cum am menţionat deja, avea o atitudine sceptică, chiar de respingere faţă de „muzica facilă" şi de operetă, afirmase pe bună dreptate: „Datorită simplităţii ei grosolane, producerea în serie, standardizată, a muzicii facile trebuie interpretată mai degrabă sociologic decât din perspectiva unei muzicalităţi interioare."[21] Opereta, acest *mixtum compositum* de muzică şi text, este aşadar foarte asemănătoare cu un produs literar, cu un roman sau cu o piesă de teatru, nefiind reprezentativă doar pentru producătorii ei, pentru libretişti şi compozitori, care argumentau cu vocabularul timpului lor, ci în egală măsură pentru receptori, pentru ascultători şi spectatori, la rândul lor deţinători ai anumitor convingeri şi obiective culturale, sociale, economice şi politice. Astfel s-a putut constata, pe baza recunoaşterii unei operete, a succesului acesteia, în afară de faptul că autorii ei s-au conformat *goût*-ului receptorilor, în plus această armonie mentală între producători şi receptori lasă să se întrevadă o frântură ce era parte constitutivă a mediului cultural din acea perioadă, în care opereta îşi avea „sorgintea în cotidian".

În perioada de după prăbuşirea Monarhiei, receptarea practică a operetei vieneze a fost deci victima unei neînţelegeri parţial involuntare, parţial conştiente. Pe de o parte, într-o vreme a schimbărilor economice şi sociale rapide, anecdotele mai multor operete, ce făceau referire la un anumit timp şi o anumită societate, nu au mai fost înţelese, iar în conţinuturile lor se vedeau doar istorisiri drăguţe, distractive, cu un *happy-end* ca de basm. Pe de altă parte, tocmai din cauza acestei neînţelegeri, au existat nenumărate încercări de a prezenta noi spectacole de operetă: aşadar opereta ca specie artistică tipică pentru un timp trecut şi un sistem socio-politic apus (Monarhia), care să fie pusă în scenă şi interpretată muzical în consecinţă, adică nostalgic, denaturat, uneori ridicol. Această dublă neînţelegere avea să condamne nu atât opereta ca atare, cât mai degrabă cercetările dedicate genului.[22]

Scanned with CamScanner

Opereta: o „absurditate luată în serios"?

Finalmente au existat unele obiecţii, chiar aversiuni împotriva operetei vieneze de după Offenbach, ce fuseseră propagate încă de contemporanii imediaţi, spre exemplu de Karl Kraus, influenţând decisiv percepţia generală asupra operetei până în zilele noastre. Astfel, atacurile lui Karl Kraus nu se îndreptau doar spre opereta vieneză ca atare, ci şi împotriva unei stări permanent criticate de el ca fiind lipsită de valoare şi de orientare, al cărei reprezentant tipic îl constituia genul operetei. Sentinţa lui Kraus nu este doar consecinţa propriei analize drastice a vremurilor sale, ea coincide şi cu aprecierea mai multor contemporani din sectorul burgheziei educate, care nu puteau înţelege deplin anumite fenomene culturale ale timpului lor, nici gruparea „Jung Wien" („Tânăra Vienă"), nici modernitatea vieneză sau perioada „décadence". Astfel, atacurile lui Karl Kraus, îndreptate preponderent spre operetele aşa-numitei „epoci de argint", vizau în realitate mentalitatea acelei noi pături urbane de mijloc, pentru care opereta putea fi considerată ca fiind reprezentativă: „„...luarea în serios a absurdităţii de pe scenă corespunde în întregime concepţiei de viaţă a unei societăţi care, ajunsă la raţiune abia la o vârstă înaintată, îşi dădea astfel prostia în vileag. Pentru a croi subiecte pe măsura neajunsurilor lor, este angajată o întreagă legiune de peticari netalentaţi. Imboldul de a da viaţă burlescului muzical a creat ororile operetei de salon, care duc, pornind de la înălţimea *Liliacului* – sursa primă a răului – şi trecând prin mediocritatea din *Balul operei*, la înjosirea spirituală din *Văduva veselă* ... Opereta vieneză s-a aliat cu spiritul petrecăreţ, libertin şi a renunţat la prinosul de fantezie oferit odinioară consumatorilor ei."[23] Aşadar, Kraus credea că întrevede în operetele din jurul anului 1900 confirmarea acelei decăderi a valorilor, acea 'décadence' pe care o condamnase cu obstinaţie în literatură, jurnalistică, în artele plastice sau în politică. „Stăm neputincioşi în faţa catastrofelor din cultură, iar când ne oferim răgazul unei priviri în urmă, după surmontarea ororilor şi de teama repetării lor, vedem atunci cum s-a schimbat imaginea acestui oraş de când s-a predat în mâinile unor samsari ai spiritului."[24]

Această sentință a lui Karl Kraus, care punea pe același plan „declinul" social cu cel al unui gen artistic, era alimentată, în fond, de o reasumare conservatoare a valorilor culturale trecute, avându-l pe Offenbach ca punct de orientare, ca unitate de măsură pentru valoarea unică și necontestată a operetei, și de o doză corespunzătoare de pesimism cultural. Astfel, Kraus însuși sublinia relevanța factorului de timp pentru analiza unui anume context, explicabil astăzi prin sociologia cunoașterii, argumentație care nu și-a pierdut din relevanță nici pentru criticii ulteriori ai operetei. După cum reiese din următoarele expuneri, Theodor W. Adorno l-ar fi catalogat pe Kraus, cu privire la resentimentele acestuia față de modernitate, drept un „filistin al culturii", dar i-a dat completă dreptate în ceea ce privește evaluarea „muzicii facile", a operetei: „Dacă declinul citat cu predilecție de filistinii culturii împotriva modernității are o oarecare justificare", este de părere Adorno, „atunci el este valabil în cazul muzicii facile. Aici este plauzibil și poate fi urmărit întocmai. La Offenbach se îmbină inventivitatea inepuizabilă și ambiguitățile, cu fantezia nuanțată, cu o abilitate în mânuirea textelor, a căror absurditate chibzuită a înflăcărat sentimentele lui Karl Kraus. La Johann Strauss, al cărui talent componistic probabil că îl depășea pe cel al lui Offenbach – cât este de genială tema valsului imperial deși a spulberat schema consacrată a valsului – se prefigurează apusul libretelor insipide, la fel ca și înclinația nesigură, instinctivă, către opera înzorzonată, căreia nu-i rezistase nici Offenbach cu zânele Rinului ... O culme a prostiei gonflate o reprezintă opereta *Friederike* după Goethe, de Lehár, cu ajustarea „Cântecului de mai". Ce a venit în urma lui Offenbach și Strauss a destrămat repede moștenirea lor. După urmașii lor imediați, care păstraseră câte ceva din zilele bune, precum Lecocq, au venit pociturile îngrozitoare ale operetei din Viena, Budapesta sau Berlin. Rămâne o chestiune de gust dacă ne lăsăm mai oripilați de dulcegăria budapestană sau de brutalitatea lui *Puppchen*. Din șuvoiul murdar răsărea rareori câte ceva grațios, cum erau melodiile lui Leo Fall sau unele fantezii autentice ale lui Oscar Straus."[25]

Spre sfârșitul anilor '20 (1927/31), afirmațiile lui Kraus au fost reluate de Egon Friedell, în a sa *Istorie culturală a epocii moderne*, pe care le-a publicat la rândul lui în revista „Fackel", fiind astfel

popularizate cu succes. Friedell, care asemenea lui Friedrich Nietzsche a văzut în *Carmen* „...chiar opereta ideală”[26], nu avea nimic bun de spus despre opereta vieneză. Ca şi Karl Kraus, în cazul evaluării genului operetei, mai ales a operetei vieneze, şi Friedell îl considera pe Jacques Offenbach etalonul unic – o părere valabilă parţial până astăzi, operetei vieneze imputându-i-se lipsa unui patos revoluţionar din necunoaşterea tradiţiilor sociale şi culturale specific austriece, cât şi a intenţiilor iniţiale ale operetei pariziene. „Offenbach: muzică franceză, cu un spirit voltairian, liber, neastâmpărat, cu un mic rânjet sardonic, dar limpede, spiritual până la banalitate (– nu avea nevoie să disimuleze –), şi fără senzualitatea bolnăvicioasă à la Mignard, ori blond-vieneză”, după cum notase Nietzsche în polemica sa cu Richard Wagner. Această perspectivă asupra operetei lui Offenbach a fost asociată ulterior în mod conştient cu o funcţie socială revoluţionară, eliberatoare, a operetei în general. Dacă am vrea să o evaluăm exclusiv pe baza unor criterii ce nu o definesc sau nu o definesc în esenţa ei, cu siguranţă opereta vieneză n-ar putea fi apreciată la justa ei valoare, sau ar putea fi înţeleasă greşit. Friedell se înscria deja în acea tradiţie care evalua opereta şi muzica de divertisment în general raportându-le doar la Offenbach. Dovada o fac remarcile sale din *Istoria culturală a epocii moderne*, unde invita la o apreciere negativă a operetei vieneze: „Acest gen a atins culmile succesului pe pământ german cu *Liliacul*, care se bazează pe un text foarte bun şi pe o multitudine de fantezii muzicale încântătoare, dar care, în schimb, este total lipsită de atmosferă şi de ideologie, distanţându-se astfel foarte mult de Offenbach şi de Nestroy: motivele sale nu provin (inclusiv din punct de vedere muzical) din acelaşi spaţiu, melodiile încântătoare sunt doar nişte stucaturi aurite. Acuza principală împotriva ei constă în faptul că este absolut domestică, neproblematică, nerevoluţionară, totalmente opusă stilului lui Nestroy şi al lui Offenbach, cu toate că a prosperat în sumbra perioadă de după Revoluţia de la 1848, sub regimentul săbiilor napoleoniene: nici o presiune, fie că vine din stânga sau din dreapta, nu este mai dăunătoare artei ca temperatura călduţă a liberalismului.”[27]

Opereta: „o imitaţie redusă la statutul de pură idioţenie?"

Opereta vieneză constituia un indicator al lipsei de atmosferă, al ideologiei pierdute: acesta era motivul acuzaţiilor formulate de scriitorul Hermann Broch, care, imediat după anul 1945, medita asupra cauzelor responsabile pentru apariţia naţional-socialismului şi care au dus la catastrofa celui de-al Doilea Război Mondial. Broch credea că a găsit explicaţia decăderii politice şi morale a Europei în absenţa unui sistem de valori stabil şi indispensabil, ce putea fi observată la Viena încă din jurul anului 1900, în perioada tinereţii sale. Pentru Broch, opereta reprezenta, pe lângă artă şi literatură în general, un exemplu semnificativ al faptului că Viena, spre deosebire de metropola pariziană, devenise încă de pe atunci un loc al „vidului de valori": „Un oraş aflat într-un acut „vid de valori", un oraş devenit muzeal nu mai are nimic esenţial în comun cu un oraş [Parisul, n. aut.] aflat într-o mişcare furtunoasă a valorilor. Iar un popor devenit provincial are un alt caracter decât unul cosmopolit, de aceea trebuie sa producă o altă formă artistică. Diferenţa este vizibilă mai ales în arta de sorginte populară. Comparând cele trei tipuri de operetă realizate de Offenbach, Sullivan şi Johann Strauss, ultimului îi lipseşte, în comparaţie cu ceilalţi doi, orice tendinţă satirică: nota ironică, ce caracterizase scena populară vieneză în epoca ei clasică, în prima jumătate a secolului al XIX-lea, (într-o formă romantică la Raimund, acidă la Nestroy), dispăruse fără urmă şi nu rămăsese decât o imitaţie, redusă la statutul de pură idioţenie, a operei comice şi a romantismului ei parţial amabil, parţial insipid. Ceea ce începuse să se răspândească era cinismul sec al amuzamentului simplu, aşadar exclusiv decorativ, iar vehiculul adecvat al imoralităţii sale a fost geniul valsului lui Strauss ... Şi aşa a devenit forma de operetă instituită de Strauss un produs specific al vidului. Ca decoraţiune a vidului, s-a dovedit a fi mult prea durabilă, iar succesul mondial de care s-a bucurat mai târziu poate fi considerat un avertisment fatidic împotriva prăbuşirii întregii lumi într-un vid al valorilor ce era de neoprit."[28] Aşadar, poate fi văzută opereta ca expresia unei „apocalipse vesele"?

Desigur, dacă Broch căuta, printr-o retrospectivă metaistorică, să localizeze rădăcinile ideologico-filozofice ale crizei din perioada în

care trăia, indicând opereta vieneză ca simptom al acestei crize, o analiză științifică a operetei vieneze ar trebui să se bazeze mai puțin sau chiar deloc pe astfel de etaloane valorice. Cercetările ar trebui mai degrabă să urmărească în ce măsură opereta a fost forma de expresie a unei perioade anume, a unei conștiințe și a unui instrumentar social existent în mod concret și în ce măsură a fost reprezentativă pentru un „social-cultural behaviour" al unei societăți urbane care, la rândul ei, constituia unul din cei mai importanți promotori și receptori ai acestui gen artistic.

Câțiva ani după Broch, istoricul de artă și al culturii Arnold Hauser, care în tinerețe a făcut parte împreună cu filozoful Georg Lukács din „Sonntagskreis" („Cercul de duminică"), coagulând modernitatea de la Budapesta, și care mai târziu a împărtășit destinul de emigrant al lui Broch, a atras atenția tocmai asupra acestui context socio-cultural, în special dacă era raportat la opereta franceză din cel de-al Doilea Imperiu Francez: „Opereta este cel mai original și, în multe privințe, cel mai expresiv produs cultural al celui de-al Doilea Imperiu Francez ... Pe lângă tendințele conformiste, corespunzătoare gustului burghez simplu și pe lângă arta naturalistă cu caracter de opoziție, ea constituie o lume în sine – un spațiu de mijloc. Este mult mai încântătoare decât drama burgheză sau decât romanul modern, mai reprezentativă din punct de vedere social decât naturalismul și ca atare este singurul gen în care iau naștere creații artistice valoroase și în același timp populare, care se adresează mai multor clase sociale."[29] Afirmația lui Siegfried Kracauer că opereta lui Offenbach, spre deosebire de pandantul ei vienez, ar urmări în mod conștient și aproape exclusiv o rațiune politică, este pe bună dreptate privită cu scepticism. Carl Dahlhaus este cel care îl exprimă răspicat: „Imaginea unui Offenbach 'subversiv', în a cărui muzică se simte forfota unei revoluții, este în orice caz, dacă nu o legendă, cel puțin o cruntă naivitate".[30] Dar chiar dacă franchețea criticii politice și sociale din prototipul Offenbach ar dispărea din opereta vieneză, aceasta ar trebui să fie văzută ca expresie a „istoriei culturale" a ultimelor decenii ale Monarhiei habsburgice, la fel cum opereta lui Offenbach este definită de obicei ca un simptom al acelui Deuxième Empire, al Franței lui Napoleon al III-lea:

„Opereta [vieneză]", era de părere filozoful maghiar László Mátrai, „este cea mai timpurie şi în acelaşi timp cea mai longevivă expresie a Austro-Ungariei, desigur, nu unica şi evident nici cea mai semnificativă."[31]

Note

[1] Rudolf Oesterreicher, *Emmerich Kálmán. Das Leben eines Operettenfürsten*, Wien [2]1988, 209.

[2] Erwin Rieger, *Offenbach und seine Wiener Schule*, Zürich–Leipzig–Wien 1920, 24.

[3] Volker Klotz, *Bürgerliches Lachtheater. Komödie, Posse, Schwank, Operette*, München 1980, în special 185-252. Idem, *Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*, München–Zürich 1991.

[4] Richard Traubner, *Operetta. A Theatrical History*, New York 1983.

[5] Carlo Runti, *Sull'onda del Danubio blu. Essenza e storia dell'operetta viennese*, Trieste 1985.

[6] De exemplu o privire de ansamblu asupra locurilor unde se desfăşoară acţiunea, p. 221-227, despre parodiile după piese de teatru şi opere, p. 228-238, despre premierele operetelor, cu menţiunea teatrelor, p. 242-246, despre operetele „americane", p. 265 ş.a.m.d.

[7] Otto Keller, *Die Operette in ihrer geschichtlichen Entwicklung. Musik, Libretto, Darstellung*, Leipzig–Wien–New York 1926.

[8] Bernard Grun, *Kulturgeschichte der Operette*, Berlin 1967.

[9] Franz Hadamowsky, Heinz Otte, *Die Wiener Operette. Ihre Theater- und Wirkungsgeschichte*, Wien 1947. Aici se face trimitere la două lucrări maghiare: Margit Gáspár, *A múzsák neveletlen gyermeke. A könnyüzenés szinpad kétezer éve*, Budapest 1963; György Sándor Gál, Vilmos Somogyi, *Operettek könyve. Az operett regényes története*, Budapest 1976. Deosebit de util este un catalog de expoziţie întocmit de Otto Brusatti şi Wilhelm Deutschmann: *Fle Zi Wi Csá & Co. Die Wiener Operette*. 91. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, Wien 1985.

[10] Cf. şi introducerea sclipitoare referitoare la operetă în: Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* = Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6, Laaber 1980, 187-197. Primele informaţii despre operetta vieneză în: Rudolf Flotzinger, Gernot Gruber (Hg.), *Musikgeschichte Österreichs II: Vom Barock zur Gegenwart*, Graz–Wien–Köln 1979, 346-348 (G. Gruber).

[11] Michael Klügl, *Erfolgsnummern. Modelle einer Dramaturgie der Operette*, Laaber 1992. Stefan Frey, *Franz Lehár oder das schlechte Gewissen der leichten Musik*, Tübingen 1995.

[12] Theodor W. Adorno, *Leichte Musik*, în: *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*, Frankfurt/M., 3. Aufl. 1980, 40.

[13] Roger Chartier, *Die unvollendete Vergangenheit. Geschichte und die Macht der Weltauslegung*, Frankfurt/M. 1992, 20.

[14] Norbert Linke, *„Es mußte einem was einfallen". Untersuchungen zur kompositorischen Arbeitsweise der „Naturalisten"*, Tutzing 1992, 13.

Scanned with CamScanner

[15] *Ibidem*, 164; idem, *Musik erobert die Welt, oder: Wie die Wiener Familie Strauss die „Unterhaltunsmusik" revolutionierte*, Wien 1987, 97-106, 155.
[16] Norbert Linke, *„Es mußte einem was einfallen"...*, 36.
[17] Theodor W. Adorno, *Leichte Muse*, în: *Einleitung in die Musiksoziologie...*, 37-38.
[18] Julius Bistron, *Emmerich Kálmán*, Leipzig-Wien-New York 1932, p. 128. Kálmán a conceput *Manevrele de toamnă* la Kroisbach, în apropiere de Graz. *Ibidem*, 103.
[19] Alma Mahler, *Erinnerungen an Gustav Mahler*, hg. von Donald Mitchell, Frankfurt/M.-Berlin-Wien 1980, 148.
[20] Gustave Flaubert, *Wörterbuch der Gemeinplätze*. Traducere din franceză de Monika Petzenhauer și Cornelia Langendorf, Frankfurt/M. 1991, 121.
[21] Theodor W. Adorno, *Leichte Musik*, în: *Einleitung in die Musiksoziologie...*, 44.
[22] Încă din anul 1921 scriitorul maghiar Dezsö Kosztolányi atrăgea atenția asupra acestui aspect și afirma referitor la operetele contemporane că în prezent există doar „operete triste". Cf. Dezsö Kosztolányi, *Az új operett*, în: idem, *Szinházi esték*, Bd. 2, Budapest 1978, 752-754 (=Szinházi élet 6. 2. 1921).
[23] Karl Kraus, *Grimassen über Kultur und Bühne*, în: Die Fackel 10. Jahr, Nr. 270-71 (19. Jänner 1909), 1-18, citat p. 12.
[24] *Ibidem*, 17. Kraus deplânge mai ales pierderea acelei calități pe care o avea opereta lui Offenbach și dă mereu ca exemplu pentru opereta de salon sau cea tipică perioadei Décadence *Văduva veselă* de Franz Lehár. Cf. Karl Kraus, *Ernst ist das leben, heiter war die Operette*, în: Die Fackel 12. Jahr, Nr. 313-314, 31. Dezember 1910, 13-16, Cf. și Georg Knepler, *Karl Kraus liest Offenbach. Erinnerungen, Kommentare, Dokumentation*, Berlin 1984.
[25] Theodor W. Adorno, *Leichte Musik*, în: *Einleitung in die Musiksoziologie...*, 36-37.
[26] Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, hg. Giorgio Colli, Mazzino Montinari, Bd. 12: *Nachgelassene Fragmente 1885-1887*, München 1980, 344.
[27] Egon Friedell, *Kulturgeschichte der Neuzeit*, München, f.a., 1319.
[28] Hermann Broch, *Hofmannsthal und seine Zeit* [1947/48], în: Hermann Broch, *Schriften zur Literatur* Bd. 1. *Kritik*, Frankfurt/M. 1975 (= st 246), 152-153; cf. aici și expunerile lui Theodor W. Adorno despre „muzica facilă", în: idem, *Einleitung in die Musiksoziologie...*, 35-54. La fel ca Broch, Adorno vorbește despre „idioțenia muzicii facile ce descindea din opereta de după Johann Strauss" (48).
[29] Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München 1967, 853.
[30] Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts...*, 189. Cf. și Siegfried Kracauer, *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*, Frankfurt/M. 1980.
[31] „Az operett a legkorábban létrejött és legtovább fennmaradó közös kulturális jelenség Ausztriában és Magyarországon, de korántsem az egyetlen, és nyilván nem a legjelentösebb." László Mátrai, *Alapját vesztett felépitmény*, Budapest 1976, 99-100. Cf. și analiza ingenioasă a lui Péter Hanák, *The Cultural Role of the Vienna-Budapest Operetta*, în: *Budapest and New York. Studies in Metropolitan Transformation: 1870-1930*, ed. by Thomas Bender and Carl E. Schorske, New York 1994, 209-223.

Scanned with CamScanner

Capitolul 2

Opereta şi societatea burgheză

Opereta ca teatru de divertisment prin definiţie

Dacă vrem să acordăm operetei vieneze statutul de fenomen cultural tipic pentru statul multinaţional în declin, nu ar trebui să o analizăm prin prisma ideilor preconcepute, a disciplinelor academice, cu instrumentarul şi catalogul lor de criterii ştiinţifice preexistente, deoarece libretele ei reprezintă atât de puţin o literatură „bună", în aceeaşi măsură în care nici factura ei muzicală nu poate fi constrânsă în corsetul unui tipar normativ împrumutat de la aşa-numita muzică serioasă. O abordare istorico-culturală a operetei ar trebui să aibă în vedere tocmai ceea ce vedeau în ea contemporanii ei, şi anume că era una dintre cele mai importante forme de divertisment a timpului. Unii compozitori de operetă au ştiut să se folosească de această realitate când au urmărit în mod conştient să scoată profit din produsele lor, să-şi proiecteze lucrările nu atât sub aspectul unei „perfecţiuni artistice", cât să le făurească după gusturile publicului, astfel încât această întreprindere să le aducă mulţi bani. Creşterea bruscă a numărului operetelor avea legătură cu comercializarea lor, ceea ce era, indiscutabil, de cele mai multe ori în defavoarea calităţii. Încă de la începutul secolului al XX-lea s-a dezvoltat o „industrie a operetei", ce poate fi comparată cu producţia ulterioară de filme şi musicaluri, mai puţin orientată spre calitate şi mai mult spre profit, venind în acelaşi timp în întâmpinarea nevoii de divertisment a publicului.

Nu doar la Viena, ci şi în alte centre urbane ale Monarhiei comparabile cu Viena, situaţia era similară. În jurul anului 1900, de exemplu, 70-80% din piesele de teatru jucate la Budapesta erau piese de divertisment: nu era vorba nici de tragedii, nici de comedii, ci de piese

Scanned with CamScanner

cu acțiunea amplasată de regulă în „cercurile mai bune", care prezentau pe scenă ascensiunea de la sărac la bogat, de la burghez la nobil („schimbarea de statut"), știind să compenseze cu un *happy-end* posibilul regres spre clasele sociale inferioare.[1] În general, erau îndrăgite acele toposuri care se aflau într-o strânsă legătură cu pătura de mijloc a societății și cu dorința de ascensiune pe scara socială a noilor clase din care provenea publicul urban de teatru al acelor decenii. Printre cei mai importanți creatori ai acestui gen de teatru din Ungaria se numărau și scriitori care își încercaseră norocul deopotrivă ca libretiști de operetă, precum Jenö Rákosi, Sándor Bródy, Ferenc Herczeg, Jenö Heltai – vărul lui Theodor Herzl –, Dezsö Szomory sau Franz (Ferenc) Molnár. Piesele lor tratau în special teme corespunzătoare gusturilor, dorințelor și nostalgiilor acestei clase sociale, reflectând problemele, grijile și nevoile lor cotidiene și transpunând totodată aspectele menționate într-un registru vesel, amuzant, comic, chiar satiric-sarcastic.

De aici aș enunța cel puțin două concluzii pentru o evaluare cultural-istorică a fenomenului operetei. Prima ar putea fi formulată astfel: pe cât de puțin se poate înțelege și interpreta specia „literaturii de divertisment" fără a lua în considerație contextul sociologic al cunoașterii specific acesteia, tot atât de puțin poate fi apreciat și interpretat corespunzător pandantul ei muzical, opereta, teatrul de divertisment prin definiție, fără contextul ei socio-cultural. În cazul teatrului vienez de suburbie, a pieselor populare, la Ferdinand Raimund și Johann Nestroy sau la „népszinmü" (piese populare) din Ungaria, trebuie ținut cont de faptul că această literatură nu poate fi măsurată cu un „clasicism" prejudiciat de componenta temporală, și, în plus, reflectarea mediului din care provine are o importanță crucială pentru interpretarea ei. Faptul este deopotrivă valabil pentru teatrul de divertisment și pentru opereta sfârșitului de secol. Locul unde a luat naștere acest teatru de divertisment au fost orașele, iar istoria apariției operetei „vieneze" este strâns legată de mediul social urban vienez, respectiv austro-ungar, așadar investigarea ei științifică trebuie să aibă în vedere aceste condiții specifice, socio-economice și socio-culturale. Aș dori să reformulez aici a doua concluzie prin descrierea funcției retrospective a fenomenelor culturale. De fiecare dată când ne ocupăm de trecut, observăm cât de

Scanned with CamScanner

fragmentat sunt transmise izvoarele și rămășițele acestuia, chiar și în cazul unui corpus documentar excepțional. Prin urmare, istoricul obișnuiește să reconstruiască elementele care îi stau la dispoziție, mărturiile acestui trecut, cu ajutorul considerațiilor teoretice generale și cu stadiul informațional și de cunoaștere a timpului său. Totodată, firește că el este permanent expus pericolului de a folosi reprezentările proprii și pe cele ale prezentului ca unitate de referință pentru trecutul analizat și de a interpreta subiectiv faptele în sine sau conexiunile dintre ele, care din cauza absenței dovezilor nu pot fi examinate concludent sau logic. În consecință, el încearcă să ajungă la rezultate cât se poate de sigure prin comparații și prin strădania de a aduna cât mai multe fapte „succesive", de exemplu prin culegeri de date statistice, deci prin filtrarea faptelor repetabile, pentru a le asambla într-un sistem care să se apropie pe cât posibil de cel al trecutului. Și reconstrucția fenomenului operetei se concentrează în mare măsură pe contextul cunoașterii din perioada în care trăiește istoricul, iar perspectiva din care el analizează fenomenul reflectă cu predilecție orizontul de analiză al perioadei sale și nu al acelui timp trecut.

Contextul socio-cultural al operetei

Această metodă, folosită mai ales de reprezentanții școlii franceze de la „Annales", ce a condus la noi abordări și rezultate privind trecutul, este completată astăzi de antropologia culturală. Punctul de plecare rezidă în experiențele etnologiei, care se ocupă cu fenomene străine, inexplicabile pentru europeni, percepute inițial ca fiind de altă natură și pentru a căror încadrare în contextul lor primordial, supraordonat, este necesar ca întâmplările, mărturiile și rămășițele culturale ale propriului trecut să nu fie privite utilizând criteriile prezentului, ci să fie percepute mai întâi ca „străine" și analizate ca atare. Prin urmare, conținutul unui document istoric sau al unui fenomen cultural din trecut nu trebuie încadrat de la început într-un lanț cauzal cunoscut. Acest conținut, acest fenomen trebuie mai întâi privit în sine, în mod individual, pentru ca de-abia apoi să se reconstruiască din el un context concret, care ne-ar scăpa dacă am încadra un asemenea fenomen într-un sistem „cunoscut". Metoda

Scanned with CamScanner

schiţată are puncte de tangenţă cu cea pe care am numit-o „recontextualizare". Astfel se va putea stabili, în mod uimitor, că textele ce sunt uneori etichetate iniţial drept univoce – de exemplu un tratat politic sau un testament – înglobează, pe lângă afirmaţiile primare, de conţinut, aşadar intenţionale, şi elemente care vorbesc despre spaţiul existenţial, despre mentalul anumitor indivizi sau pături sociale ale unei perioade, mai mult decât o fac mărturiile ce au fost redactate cu gândul de a descrie nemijlocit acest spaţiu existenţial. Investigarea operetei ca fenomen cultural nu ar trebui să se cantoneze doar la analiza ei ca gen muzical-teatral. Mai degrabă „recontextualizarea" ei ar putea contribui la deschiderea de noi perspective asupra mentalului social, politic şi cultural, atât al unei perioade trecute, cât şi al celei prezente.

În cadrul eforturilor de a prezenta preferinţele intelectuale şi lumea vieneză cu tot ce însemna ea în faţa publicului american imediat după Primul Război Mondial, Hugo von Hofmannstahl a atras atenţia aproape întâmplător asupra acestui cadru socio-cultural al operetei, pe care l-a pus constant în legătură cu conjunctura socială a spaţiului vienez. În „Prima scrisoare vieneză", în care vorbeşte despre diferenţele esenţiale dintre germana vieneză, respectiv austriacă, şi cea vorbită în spaţiul german, menţionează şi opereta: „Lafcadio Hearn a caracterizat drept o minune a diferenţierii sociale faptul că era capabil să recunoască cărei pături sociale aparţinea o doamnă de origine japoneză ce trecea prin faţa porţii grădinii lui, pe baza nuanţelor ei lingvistice, şi că nu era vorba de două sau trei, ci de douăsprezece sau paisprezece asemenea straturi puternic diferenţiate unele de celelalte. Exact acelaşi lucru se poate spune şi despre Viena, iar simţul foarte ascuţit şi rapid al publicului pentru aceste nuanţe a dat scenei o mare bogăţie: căci diferenţele mimice dintre categoriile sociale merg mână în mână cu cele verbale şi nu există educaţie mai bună pentru actori decât un public sensibil şi alert la gesturi şi la ceea ce înseamnă ele din punct de vedere social. În arta dramatică aceasta se îmbină cu aptitudinea muzicală, în vals şi cuplet se manifestă în acelaşi mod ca în farsă şi în melodramă. Nimic mai ciudat, între altele, ca faptul că într-un anume loc din Europa a fost posibilă apariţia a ceva atât de uman precum opereta vieneză, care a reuşit să se impună ca un lucru firesc de la Viena până la San Francisco

și de la Stockholm până la Buenos Aires, în fața unor oameni atât de diferiți, și că nicăieri nu a avut nevoie de adaptare, deoarece peste tot părea a fi ca acasă."[2] Puțin mai târziu, Hofmannsthal a completat și a explicitat această afirmație, remarcând că Sigmund Freud, Karl Eugen Neumann și Rudolf Kassner erau la fel de puțin „întâmplător" originari din Viena ca și opereta: „Nu cred că întâmplător K. E. Neumann și-a trăit și și-a încheiat aici viața, neștiut de nimeni, căci Viena este vechea *porta Orientis* pentru Europa. Mi se pare la fel de clar, la fel de corect, că teoriile doctorului Freud și-au croit de aici drumul prin lume – tot la fel ca ușoarele, întrucâtva trivialele, dar mlădioasele și lingușitoarele melodii de operetă, cu care aveau în mod evident atât de puțin în comun. Viena este orașul muzicii europene: este *porta Orientis*, inclusiv către acel Orient misterios, către tărâmul necunoscutului."[3]

Aceste citate din Hofmannstahl nu au rolul de a sugera o reevaluare, cu atât mai puțin o elogiere necorespunzătoare a calității operetei vieneze. Făcând abstracție de caracterul foarte îndoielnic al unui asemenea demers inclusiv din punct de vedere metodic, și chiar dacă am putea reuni citate similare pentru sau împotriva operetei, rostul lor nu ar fi decât de a ilustra un singur lucru, și anume că, după cum fiecare produs cultural nu apare doar într-un anumit context social, nu poate fi înțeles și explicat în totalitate fără considerarea acestui cadru social specific, tot așa nici opereta vieneză nu poate fi desprinsă din cadrul ei specific socio-economic și socio-cultural, iar pentru a o putea circumscrie din punct de vedere cultural-istoric, nu trebuie să pierdem din vedere determinările sociologiei cunoașterii necesare aici. Tocmai acest aspect a fost identificat în mod corect de Hofmannsthal.

Opereta și populația urbană

Dacă ne îndreptăm în continuare atenția către acest context social, trebuie să subliniem mai întâi că, în Monarhie, începutul operetei „clasice" era în strânsă legătură cu formarea și consolidarea burgheziei secolului al XIX-lea. Această nouă pătură socială, ai cărei reprezentanți proveneau în parte din grupuri sociale tradiționale, eterogene, avea, datorită structurilor socio-economice în continuă schimbare (modernizarea),

obiective politice, sociale şi economice identice sau similare. Totuşi, noua burghezie nu poate fi privită ca un grup social închis, omogen, deoarece şi în interiorul ei existau felurite stratificări, care, făcând abstracţie de pătura tradiţională a burgheziei funcţionăreşti, se bazau în parte pe încadrarea diferenţiată a modurilor economice de producţie. La rândul lor, ele se segmentau mai departe, graţie unui proces inovator economic şi tehnic accelerat, contribuind prin urmare la o diferenţiere a mentalului, a identităţilor.

Şi în Monarhia habsburgică, încă de la sfârşitul secolului al XVIII-lea, o consecinţă a modernizării a fost sporirea, respectiv concentrarea rapidă a populaţiei în oraşe (urbanizarea). Oraşele şi spaţiul lor existenţial, care s-au dezvoltat în întreaga Monarhie habsburgică într-o manieră similară, având în vedere structura lor arhitecturală, transportul, comerţul sau modul de viaţă cotidian (de exemplu cultura habitatului, comunicaţiile şi presa, teatrul, muzica) şi care, din acest motiv, se şi asemănau între ele, ofereau un cadru exterior comun, o coeziune nu foarte rigidă, dar bine întipărită în mentalul colectiv. În consecinţă, oricât ar fi fost de eterogenă, burghezia dispunea de un anumit arsenal de coduri culturale asemănătoare, care erau înţelese nu doar de locuitorii unui oraş anume, ci şi de locuitorii diferitelor oraşe ale Monarhiei. În ceea ce priveşte reflecţiile noastre, faptul respectiv are însemnătate în măsura în care acest orizont intelectual, regăsit şi în mentalitate, nu determina doar moduri similare de receptare a influenţelor culturale (obiceiuri de lectură, gusturi artistice şi muzicale asemănătoare), ci favoriza în plus, independent de o posibilă influenţare reciprocă, apariţia unor noi conţinuturi culturale, artistice, inclusiv muzicale.

Putem astfel observa, la începutul istoriei operetei din cadrul Monarhiei, o receptare aproape sincronă a operetei lui Offenbach la Viena, la Ofen-Pest (Budapesta) şi în alte oraşe mai mici. Până şi primele tentative de producere a unei operete de sine stătătoare prezintă elemente de stil şi de conţinut asemănătoare. Piesele de teatru cu iz popular s-au impus graţie înglobării unor numere muzicale, ca şi comediile lui Nestroy de la Viena, bazate pe cele franţuzeşti de tip *vaudeville*, reprezentând premise importante pentru succesul deplin al primei operete a lui Offenbach în oraşele Monarhiei. Schimbarea o

aduce Carl-Theater din Viena în 1858, cu *Hochzeit bei Laternenschein*, versiunea în limba germană a operetei *Le Mariage aux lanternes* („Nuntă la lumina felinarelor"), căreia aveau să-i urmeze, până la jumătatea anilor 1860, multe alte compoziții ale lui Offenbach.[4] În timp ce „Nemzeti Szinház" (Teatrul Național Maghiar) urmează exemplul Vienei abia în decembrie 1860[5], cu versiunea maghiară a *Nunții*, Teatrul Maghiar din Cluj (Klausenburg, Kolozsvár) le face cunoștință spectatorilor săi cu această operetă încă din decembrie 1859[6], același an când la Kecskemét, în apropierea capitalei, o trupă franceză pune în scenă piese originale de Offenbach.[7] Este uimitor cum și teatre mici de provincie, precum cele de la Raab (Győr) sau Miskolc[8], au ajuns să țină pasul cu teatrele mari din capitale și cât de intense au fost legăturile și schimburile dintre teatrele Monarhiei. În Ungaria, primele încercări de producere a operetei nu s-au bucurat doar de o reală susținere a Vienei – la Teatrul German din Pesta, în anii 1860, *Orpheus* de Offenbach s-a jucat, ca spectacol venit de la Viena în turneu, de 60 de ori *en suite*.[9] Privind și din direcția cealaltă, încă de la început s-au susținut nenumărate spectacole ale ansamblurilor maghiare la Viena, Linz și în alte orașe ale Monarhiei.[10] Stimulate de primele piese într-un act ale lui Offenbach, producțiile de operetă nu au întârziat să apară la Viena și în Ungaria.[11] Mai întâi la Viena, sub conducerea dalmatului Franz von Suppé, care pune în scenă *Das Pensionat* în 1860[12]; Ivan (Giovanni) Zajc (Zayc, Zaytz)[13] devine la scurt timp directorul Operei din Zagreb; apoi în Ungaria, prin Géza Allaga, Jakob (Jakab) Jakobi și Josef (József) Konti.[14]

Începuturile operetei din cadrul Monarhiei pot fi însă identificate în teatrul popular și în cel de suburbie, de unde acest gen își extrage tematica de proveniență folclorică, pe alocuri de un comic brut, și melodica populară, cu trimiteri clare la liedul vienez (*Singspiel*) și la cântecele populare maghiare. Multe din piesele lui Nestroy erau pur și simplu variante vieneze ale unor vodeviluri franțuzești. Însă faptul că, la scurt timp, tot mai multe teatre din orașe solicitau și puneau în scenă operete indică deja o transformare socio-culturală: receptorii genului proveneau tot mai mult din păturile urbane de mijloc, care nu erau identice cu cercurile sociale mai puțin culte din suburbii. Un proces similar

poate fi constatat și în Ungaria. O legătură cu aceasta ar putea avea și criza pieselor populare maghiare (*népszinmü*), care se impuseseră în formatul lor muzical în timpul conducerii teatrului de către Josef (József) Szigligeti, în jurul anului 1860 și care, de asemenea, se adresau inițial altor pături sociale.[15] O confirmare a acestei ipoteze ar putea-o reprezenta și receptarea entuziastă a flerului „metropolitan" și internațional al lui Offenbach: oamenii se simțeau la rândul lor orășeni, „bourgeois", voiau să fie mai degrabă comparați cu publicul din Paris decât cu cel din suburbie, care era, din punctul de vedere al mentalității – la fel ca în Ungaria – opac, rezervat față de elementele populare, cu alte cuvinte prea puțin sau chiar deloc deschis către lume.

Un indiciu în sensul veridicității acestei ipoteze îl reprezintă și atitudinea publicului maghiaro-calvinist din Debrețin față de operetă, atitudine ce varia de la scepticism la respingere totală: pentru locuitorii de aici, genul era prea „frivol" și nu suficient de popular (perceput mai târziu ca de esență maghiară). Endre Ady (1877-1919), poet și critic al vremii, îmbina în scrierile sale critica socială radicală cu puritanismul calvinist și cu un pronunțat internaționalism cu orientare antinaționalistă, dar în același timp distingea clar tot ceea ce era „german", adică austriac, de esența maghiară și, chiar în jurul anului 1900, condamna opereta vieneză de limbă germană și îndeosebi receptarea ei în Ungaria: „Publicul aplaudă cancanul, cuplete germane șterse, iar spectacolul ține până târziu în noapte..."[16] Dacă ar fi vorba de o operetă maghiară, „ar fi mai morală. În spiritul maghiar există o pudoare ascunsă, care poate ține în frâu o mizerie străină." Ady se exprimă și mai târziu în aceeași manieră naționalistă. Intersectându-se într-o seară cu mulțimea de oameni ce tocmai părăseau Vigszinház și se îndreptau spre casă vorbind între ei în germană, după terminarea uneia dintre operetele „germane" detestate de el, acesta afirma: „Într-adevăr, în țara asta orice germanofobie este îndreptățită. Marea noastră nenorocire este aceea că acceptăm să ne integrăm în cultură prin intermediul limbii germane."[17] Prin deschiderea ei tematică și muzicală, opereta era așadar capabilă să se adreseze unui public larg, și anume celui care provenea din noua burghezie orășenească, încă eterogenă din punct de vedere social. În plus, receptarea timpurie a lui Offenbach a avut loc în timpul neoabsolutismului și se

pare că, mai ales în Ungaria, lumea a înțeles substratul politic indirect și critica socială amuzantă, dar mascată, a autorului, transferându-le asupra propriei situații politice[18]. În același timp, oamenii au perceput opereta în sensul „muzical-terapeutic" al lui Gustave Hervé, respectiv social-terapeutic, și au reinterpretat-o ca atare.[19]

Și la Viena, acest aspect ascuns al operetei (Nestroy este doar un exemplu) se baza pe o tradiție sigură. O anumită critică a societății și a lumii politice, chiar și în operetele timpurii ale lui Strauss – persiflarea autorității politice (poliția) în *Liliacul* –, indică acea dimensiune socială și politică pe care opereta a pierdut-o aproape în totalitate după 1918, dimensiune ce a constituit și a garantat, fără doar și poate, succesul răsunător al unor operete precum *Văduva veselă*. Aceasta înseamnă că pentru cererea și disponibilitatea de receptare a noului public orășenesc-burghez, genul artistic nu a reprezentat singurul factor hotărâtor al succesului notoriu de care s-a bucurat intrarea operetei „pariziene" în Monarhie și al remodelării ei rapide în operetele proprii – dimpotrivă, gustul publicului, al unei burghezii cu convingeri cvasi-democratice, interesată de aspectul politic și adeptă a criticii sociale, a influențat în mod durabil, la rândul său, varianta timpurie a operetei „vieneze".

„Ferice de cel ce uită..."

Contextul subtil al operetei vieneze, cu multele sale referiri sociale, ar putea fi ilustrat prin diverse exemple, printre care și unul din *Liliacul*. O parte din spectatorii ei proveneau dintr-o pătură burgheză, deja cultă, care ar fi putut oricând recunoaște chiar și un citat strecurat din Schopenhauer, respectiv o preluare din *Oracolo manual* de Baltasar Gracián (1647): „Ferice de cel ce uită ceea ce nu mai poate fi schimbat."[20] Comentarea temelor lui Schopenhauer, sau măcar deținerea operelor sale, devenise o normalitate pentru burghezia vieneză dornică de cultură, „în sensul în care", după cum observa Hermann Bahr în 1894, „sub presiunea modei, și vienezii citeau Schopenhauer, dar niciodată fără să asculte și un vals pe fundal."[21] Cât despre familiarizarea generală a burgheziei culte vieneze cu Baltasar Gracián, a cărui operă fusese publicată în 1862 într-o traducere realizată de Schopenhauer,

Ferdinand von Saar afirmă în nuvela sa *Der Burggraf* („Contele din cetate"): „În ciuda vremii splendide, aproape văratice, din septembrie, au fost prezenți doar câțiva invitați, astfel că eram destul de singur în fața ceștii mele de cafea. Îmi convenea însă de minune. Puteam astfel cu atât mai mult să mă bucur de priveliștea Dunării și a luncilor sale fără să fiu deranjat. Aveam la mine și o carte din care voiam să citesc. Era *Oracolul manual al înțelepciunii timpului* al lui Gracián, tradus de Schopenhauer. Îl știam. Dar pentru că volumul subțirel se pierduse de ani de zile în biblioteca mea printre lucrările filozofului din Frankfurt, primindu-l de curând cadou de la un prieten, l-am luat azi cu mine și m-am lăsat din ce în ce mai mult atras de conținut."[22] Astfel, se poate spune că *Oracolo manual* al lui Gracián era într-adevăr parte stabilă a canonului cultural pentru burghezia vieneză și că, de aceea, acest citat indirect din Gracián putea fi recunoscut ca atare de spectatorii *Liliacului*.

Desigur, citatul lui Gracián își are originea în Antichitate și corespunde acelei atitudini fataliste în fața vieții din filozofia stoică târzie a lui Seneca, care afirma: „Uitarea este soluția împotriva nedreptăților" (*Iniuriarum remedium est oblivio*).[23] *Oracolo* a cunoscut o mare răspândire mai ales în secolul al XVIII-lea. Existau multiple referiri la Gracián, iar fostul iezuit maghiar Ferenc Faludi, în maxima a 67-a din *Weiser und aufmerksamer Hofmann* („Hofmann cel înțelept și receptiv") – în care confrunta elita luminată a propriei țări cu *Oracolo* și *El Discreto* („Der Hofmann", „Omul de curte", n.trad.) ale lui Gracián, comentându-le și parafrazându-le –, recomanda uitarea a tot ce era inevitabil pierdut ca pe una din cele mai importante maxime ale vieții.[24] Independent de această receptare directă întâlnită în cadrul Monarhiei, recomandarea expresă de a uita din *Oracolo* se regăsește încă înainte de Gracián, și anume în secolul al XV-lea, la împăratul Friedrich al III-lea. În așa-numita *Notizbuch Friedrich III.* („Carte de notițe a lui Friedrich al III-lea") de Alphons Wrotsky, citatul din opereta lui Strauss este anticipat aproape cuvânt cu cuvânt: „a uita lucrurile ce nu pot fi redobândite este cea mai mare fericire" (*Rerum irrecuperabilium suma* [sic!] *felicitas est oblifio* [sic!]).[25] Pe de o parte, mult citata maximă din *Liliacul* se datorează așadar tradiției lui Schopenhauer și Gracián; pe de

altă parte însă, ar putea fi pusă și pe seama altor tradiții, reflectând o atitudine față de viață probabil adânc înrădăcinată într-o mentalitate austriacă, respectiv central-europeană.

Această mentalitate central-europeană a fost influențată de o serie de realități politice care au început să se cristalizeze încă din timpul Contrareformei, înfăptuite cu ajutorul unor iezuiți marcați de o seriozitate tipic spaniolă. La finele secolului al XVI-lea a început instituirea unor structuri statale autoritare „catolic-baroce", care de-a lungul secolelor aveau să devină imperative și să imprime un mental comun, unic la nivelul tuturor păturilor sociale. În cea mai recentă prezentare a istoriei austriece de la 1890 până la 1990, istoricul Ernst Hanisch a atras atenția asupra acestui aspect într-un mod foarte convingător.[26] Potrivit afirmațiilor sale, barocul catolic și structurile sale ierarhic-autoritare au devenit, încă din vremea Contrareformei, un criteriu reprezentativ pentru mentalul predominant din Austria. În principiu, putem accepta această opinie; totuși, constatarea respectivă trebuie parțial emendată, în sensul că mentalitatea barocă îngloba și alte fațete în afara celor indicate de Hanisch ca aparținând Contrareformei catolice. Știm că barocul a predominat în special în regiuni unde Reforma și prin urmare Contrareforma nu au avut aceeași pondere ca în Monarhie (de pildă în republicile italiene) și că, cel puțin de la studiile lui Karl Brandi, Joseph Lortz sau Ernst Bizer încoace, juxtapunerea Reformei și a Contrareformei, a protestantismului și a iezuiților contra-reformatori reprezintă un punct de vedere istoriografic mult depășit. În pofida celor afirmate, barocul ar putea fi interpretat și ca un indicator al unei anumite deschideri și, prin urmare, al unei fragmentări a conștiinței. Astfel, atât sensibilitatea, bizareriile șocante caracteristice barocului, cât și asimilarea și aprecierea diversității, căreia Leibniz îi conferea în *Monadologia* sa o dimensiune ontologică, amintesc de această deschidere barocă, fragmentată.[27] Walter Benjamin a atribuit literatura barocă modernității, regăsind în premisele și analogiile sale fundamentale perioada din jurul anului 1900[28]; nu ar fi nici o coincidență că în 1915 Werfel a adaptat în lucrarea sa *Troienele* același material literar ca și „Opitz la începuturile dramei baroce. În ambele lucrări, poetul a fost atent la transmiterea și rezonanța lamentărilor ... Cu atât mai mult cu

cât, în ceea ce privește limba, analogia dintre eforturile de atunci de a le reprezenta pe cele din trecutul recent și pe cele din prezent este evidentă ... Căci, la fel ca expresionismul, barocul este o epocă în care nu a existat o practicare propriu-zisă a artei, ci mai degrabă o voință nestăvilită de a crea. Astfel, el gravitează continuu în jurul așa-numitei ere a declinului."[29] Și artele plastice ale barocului confirmă această fragmentare vădită: amalgamarea alegorică a diverselor elemente și coduri, care se regăsesc într-o redare simultană și succesivă, sincronică și diacronică, amintește de o bogăție aproape nelimitată de citate, de care arta știe să se folosească în deschiderea postmodernă a prezentului. La acest tip de baroc, și nu la cel explicit catolic, au făcut referire unii reprezentanți ai sfârșitului de secol, încă din anii '90 ai secolului al XIX-lea, printre care Hermann Bahr, Hugo von Hofmannsthal sau Max Reinhardt, care au vrut să surprindă în baroc nu doar dimensiunea religios-catolică, ci o expresie a propriului lor timp și totodată o contraimagine a îngustimii de orizont a burgheziei de atunci. Prin aceste mici consemnări vrem să atragem atenția asupra faptului că putem avea de-a face cu tradiții complet ambivalente atunci când este vorba despre formarea mentalitaților. Totodată opinăm că paradigmele mentalului individual și colectiv trebuie explicate în mod simplificat, monocauzal, fără să fie private de complexitatea și amalgamarea lor frecventă. Consider că, fără a aduce prejudicii observației anterioare, tocmai această latură a barocului, și anume barocul Contrareformei, oferă un algoritm explicativ pentru Monarhia habsburgică cu tiparele sale comportamentale ierarhice tipice. Astfel se poate remarca formarea unei mentalități ce a devenit deosebit de reprezentativă pentru cultura politică a acestei regiuni central-europene.

De-a lungul secolului al XVIII-lea, măsurile întreprinse de iluminism au vizat slăbirea structurilor statale ierarhice și absolutiste, nu și înlăturarea lor totală, cu atât mai mult cu cât reprezentantul acestui sistem absolutist era nu atât suveranul sau nobilimea, cât mai degrabă clasa extinsă a funcționărimii, interesată de o administrație politică clară și unitară, așadar, de o structură centralizată. În mod concret acest fapt și-a făcut simțite efectele printr-un sistem de control general, căruia supușii trebuiau să i se conformeze. Reformele politice și sociale erau

îngăduite doar în măsura în care nu erau de natură să pericliteze sistemul dominației politice. Pentru varianta tipică a iluminismului din Austria, filologul Leslie Bodi a creat termenul de „iluminism funcțional"[30], vrând să arate că iozefinismul, conform obiectivelor iluministe, putea determina într-adevăr schimbări decisive și modernizări în domeniul politico-social. Preconizata modernizare a fost însă „decretată", venind așadar de „sus", astfel încât nu putea să afecteze sistemul politic absolutist decât într-o foarte mică măsură. Numeroase reforme inovatoare, precum slăbirea cenzurii, edictele de toleranță sau umanizarea dreptului penal corespundeau, din punctul de vedere al conținutului, preceptelor de libertate din epoca iluminismului. Deoarece aceste reforme au fost totuși decretate de stăpânire, ele au rămas permanent în puterea unui sistem politic adept al iluminismului, însă absolutist. Reprezentanții unei noi clase a intelectualității luminate, funcționarii de mijloc – varianta austriacă a unei „bourgeoisie éclairée" – aveau să afle în curând că principiile și dorințele lor de libertate și egalitate, de participare la decizia politică, deși teoretic erau luate în considerație, nu le schimbau statutul de lachei ai sistemului politic. În strădania lor de a pune în practică aceste precepte, cu scopul de a participa mai intens la luarea deciziilor, s-au lovit de obstacole insurmontabile.

Tabloul șanselor de ascensiune social-economică a fost asemănător. În primele decenii ale secolului al XIX-lea, guvernul a redus succesiv libertățile deja dobândite sau cel puțin promise. Mentalitatea de tip Biedermeier reprezenta reacția burgheziei la această situație. Conștiința imposibilității de a merge mai departe, a obligativității de a se supune au determinat premisele acelei dispoziții escapiste, ale dorinței de retragere din viața politică și, în cele din urmă, descoperirea sferei private. Ceea ce ar fi reprezentat o amenințare a existenței dacă ar fi fost cerut sau pretins în mod explicit se putea exprima, chiar mai nuanțat, la nivelul estetic al literaturii, teatrului sau muzicii. O schimbare profundă, „de jos", nu avea să se petreacă nici în urma revoluției de la 1848. Această antinomie între autoritatea statală ca sistem politic instituit și societate nu numai că a fost percepută pe scară largă, dar și-a pus puternic amprenta pe mentalitatea și cultura politică a Monarhiei până la sfârșitul ei. Astfel, cuvintele „ferice de cel care uită" par să-și fi

Scanned with CamScanner

avut „sorgintea în cotidian" într-o cultură care se baza pe aceste structuri cvasi-absolutiste. Sintagma „ferice de cel care uită" ar fi putut fi nu atât expresia unui „spirit libertin, petrecăreţ" vienez (Karl Kraus) de la sfârşitul secolului al XIX-lea, cât ar fi corespuns mai degrabă unei stări de „melancolie" resemnată, strâns legată de unele strategii sociale şi politice de viaţă, în special ale reprezentanţilor unei pături sociale în ascensiune, şi anume ai burgheziei. Aceştia „îl citeau pe Schopenhauer" şi încercau să se consoleze, în chip vesel-satiric, în fiecare seară, prin divertismentul oferit de teatru.

„Melancolia", iniţial un fenomen secundar al procesului de modernizare tipic pentru Monarhie, putea fi explicată şi printr-o altă ipostază mai profundă. Nu trebuie să uităm că Monarhia, caracterizată prin eterogenitate politică, socială şi culturală, reprezenta o reţea deosebit de complexă şi sensibilă de interconexiuni şi că modificarea unei singure părţi ar fi putut cauza oricând dizolvarea întregului sistem. Am putea concluziona atunci că la cele mai diferite niveluri ale dinamicii politice şi social-culturale se conturau tipare de comportament foarte pragmatice, ce trebuiau să facă faţă pluralităţilor existente; din cauza acestora din urmă era necesar ca, atunci când se lua o decizie, să se ţină seama de particularităţile lor specifice. Din acest motiv, principiul după care se ghidau era acela de a face abstracţie, pe cât posibil, de marile inovaţii. Musil nota ca „rezultat principal al primei părţi" a romanului său *Omul fără însuşiri*: „Kakania este statul lui 'atât – cât şi' precum şi al lui 'nici – nici'"[31]. În realitate, un astfel de pragmatism este caracteristic pentru întreaga politică a Monarhiei inclusiv în secolul al XIX-lea, având ca rezultat imposibilitatea de a opta pentru schimbări radicale, în sens pozitiv sau negativ. Astfel, dacă s-ar fi dorit, de exemplu, să se susţină doleanţele unei naţionalităţi în cadrul unei dispute naţionale, aceasta ar fi însemnat – ca în cazul acordului cu Ungaria din anul 1867 – favorizarea uneia în detrimentul celeilalte, deci inevitabil perturbarea sau distrugerea echilibrului dintre diversele opinii naţionale şi a echilibrului unui întreg sistem. Dorinţa scăzută de a face schimbări a constituit o trăsătură constantă a culturii politice a unui segment larg de populaţie, iar analiza acestei raţiuni politice conduse de pragmatism nu a avut drept urmare doar o evaluare similară a poziţiilor „străine" –

Scanned with CamScanner

cum a subliniat Adalbert Stifter în *Witiko* –, ci încercarea de a uita sau de a reprima pur şi simplu posibilitatea sau necesitatea schimbărilor. Acest postulat, dictat de un simţ al realităţii care provenea din analiza unei complexităţi a pluralităţii politice, socio-culturale şi etnico-lingvistice a Monarhiei, a încercat într-adevăr să fie fidel realităţilor existente, părţilor componente şi graniţelor statului; susţinerea sa a căpătat o tentă din ce în ce mai anacronică, chiar conservatoare, în condiţiile în care maxima fundamentală a acestei poziţii pragmatice era de a nu schimba ceea ce exista deja. Întâlnim o atitudine similară şi în cazul programelor politice ale progresiştilor liberali, dar mai ales în acele programe politice care, deşi erau de acord cu reformele, pledau împotriva oricărei schimbări radicale, „revoluţionare", ca, de exemplu, în cazul programului conservatorului maghiar Anton Szécsen. Bineînţeles, nu urmărim aici etichetarea anumitor păreri ca fiind conservatoare într-un sens strict negativ şi nici ipoteza unor interpretări corecte, rezultate doar din perspectiva gândirii politice progresiste. În măsura în care, la fel ca absolutismul luminat iozefinist, acest pragmatism acţiona în scopul menţinerii sistemului, din punct de vedere istoric formal nu i se poate nega o notă conservatoare. Ceea ce nu înseamnă că el ar fi rămas şi în conţinut opac în faţa oricăror reforme socio-politice inovatoare. Esenţial nu este să ne întrebăm pe baza căror experienţe concrete s-a putut dezvolta acest pragmatism politic, indiferent dacă a fost formulat de Szécsen sau, câteva decenii mai târziu, într-o formă modificată, de Karl Renner. Pragmatismul respectiv părea să aibă la bază rutina unei reţele politice şi etnic-culturale complicate, a cărei coeziune părea să fie periclitată de schimbarea oricăreia dintre părţile sale componente. Szécsen, care atrăsese atenţia tocmai asupra acestor aspecte, îşi făcuse deja o imagine clară asupra politicii europene (prin intermediul unor lungi călătorii), avea o cultură istorică, iar în 1848 era un adversar declarat al schimbărilor revoluţionare şi unul dintre purtătorii de cuvânt ai vechilor conservatori. Expunerile sale din 1851 ilustrează poziţia sa faţă de politica pragmatică menţionată, prezentând, în acelaşi spirit, trăsături evidente de conservatorism politic tipic; de aici şi până la refuzul oricărei reforme mai era doar un pas. Şi într-adevăr, motto-ul politic şi practic „quieta non movere" al epocii lui Franz Joseph a fost

înţeles în această manieră de multe cercuri sociale. „În nici un stat”, era de părere Szécsen, „imitarea oarbă a tot ce există în străinătate nu este atât de periculoasă ca în Austria, deoarece nici un alt stat nu prezintă legături între naţionalităţi atât de diferite în esenţa lor – nicăieri dominaţia tiparului unic, fie că este în domeniul politic ori în cel naţional, nu induce atât de perfect ideea revoluţiei, a scindării întregului prin dislocarea fiecărei ţări în parte. O comasare geografică de anvergură a unor ţări care să coexiste, locuite de seminţii diferite, în principal neseparate, ci stratificate unele peste celelalte – o mare diversitate de forme constituţionale, legi civile, tradiţii şi obiceiuri; un corp statal dacă nu structurat organic, atunci măcar animat organic, asta a fost, asta este şi astăzi Monarhia austriacă în esenţa ei. Unul dintre lianţii ei cei mai puternici constă tocmai în imposibilitatea de a inventa o combinaţie care să nu aducă aceleaşi dezavantaje ţărilor pe care le reuneşte, privându-le de elementele de continuitate şi de cimentul puternic al unificărilor istorice. Chiar dacă, de dragul vreunei combinaţii ideale, ar fi permisă o jonglerie hazardată cu stabilitatea statelor şi cu fericirea popoarelor acestora, spre a înnoi împărţirea arbitrară a ţărilor si popoarelor făcută de cuceritorul francez, în spiritul Revoluţiei, chiar şi atunci, unitatea temeliilor naţionale şi politice în noua structură statală ar fi ori de neatins, ori posibilă numai cu preţul unui război de lungă durată, iar acesta ar fi câştigat doar cu condiţia şubrezirii masive a fundamentelor geografice şi istorice. Multe elemente ale conflictului, ce sunt acum ţinute în frâu în fiecare dintre ţări prin echilibrul conferit de joncţiunea generală, ar izbucni abia atunci nestăvilit, totul urmând a se încheia, după toate probabilităţile, prin fărâmiţarea fiecărei ţări în parte în faţa vecinilor mai puternici.”[32]

Motto-ul melancolic „Ferice de cel ce uită ceea ce nu mai poate fi schimbat” din *Liliacul* dobândeşte o semnificaţie calitativă complementară dacă luăm în consideraţie aceste aspecte. Analiza acestei înlănţuiri de semnificaţii are drept rezultat ideea că pentru a înţelege respectiva maximă a operetei nu trebuie să o supunem unei denotaţii, ci să încercăm să o recontextualizăm în cadrul său socio-cultural. Aşa ea va dezvălui mai mult despre mentalitatea acelor pături sociale cărora li se adresa şi pentru care era reprezentativă, decât unele tratate savante

Scanned with CamScanner

contemporane. Hans Weigel considera pe bună dreptate în observaţiile sale referitoare la *Liliacul*: „Aici este desăvârşită sinteza dintre Nestroy şi Grillparzer: umbrite sunt bunurile vieţii, umbrite sunt şi bucuriile ei, umbrite sunt cuvintele, dorinţele şi faptele ... şi nimic nu e adevărat! Concepţia austriacă despre lume nu cunoaşte o expresie mai autentică, mai competentă decât în acest cântec de pahar."[33]

Note

[1] *Magyarország Története* VII: 1880-1918, hg. Péter Hanák, Ferenc Mucsi, Budapest 1978, p. 966 (Miklós Szabó); cf. şi relatarea autobiografică a lui Herczeg despre producerea libretului *Rébusz báró*, pus pe note pentru o operetă mai târziu, în 1909, de către Jenö Huszka. Ferenc Herczeg, Emlékezései. *A várhegy. A gótikus ház*, Budapest 1985, 295 (*Rébusz báró*) şi passim. Libretul operetei *Märchen vom Wolf* („Povestea lupului") pus pe note de Viktor Jacobi a fost conceput de Ferenc (Franz) Molnár. Cf. Julius Bistron, *Emmerich Kálmán...*, 90.

[2] Hugo von Hofmannsthal, *Wiener Brief* (= I. Brief), în: idem, *Gesammelte Werke*, hg. Bernd Schoeller, Rudolf Hirsch = Reden und Aufsätze III 1914-1924, Frankfurt/M. 1979, 273 (April 1922, für „The Dial").

[3] Hugo von Hofmannsthal, *Wiener Brief* (= II. Brief), în: *ibidem*,195 (Herbst 1922, für „The Dial").

[4] *Hochzeit bei Laternenschein*, 16.10.1858 nu a fost prima reprezentaţie a lui Offenbach la Viena. La 5.3.1857, la Theater an der Wien s-a jucat *Aimons notre prochain* (textul era scris de Méry). Cf. Anton Bauer, *Opern und Operetten in Wien*, Graz–Köln 1955, 3 (Nr. 80).

[5] Székely György (Hg.), *A Nemzeti Szinház*, Budapest 1965, 181. În următorii trei ani (până în 1863) Teatrul Naţional a reprezentat în total şapte operete de Offenbach în limba maghiară (cf. *ibidem*, p. 153): *Eljegyzés a lámpafénynél* (= *Le Mariage aux lanternes*), 17.10./21.11.1860; *Férj az ajtó elött* (= *Un mari à la porte*), 12.2.1861; *A varázshegedüs* (= *Le Violoneux*), 14.3.1861; *Az elizondói léany* (= *Pepito*), 30. 9. 1861; *Fortunio dala* (= *Le Chanson de Fortunio*), 24.1.1862; *Denis úr és neje* (= *Monsieur et Madame Denis*), 31.7.1862; *Az átváltozott macska* (= *La chatte métamorphosée en femme*), 12.10.1863. La 12 iulie 1861, Offenbach era pentru prima dată în turneu la Teatrul Naţional cu *La chatte metamorphosé en femme* şi *Mesdames de la Halle*. În 1872 a urmat un al doilea turneu (cu *Boule de la neige*). Cf. Aladár Schöpflin (Hg.), *Magyar szinmüvészeti lexicon* III, Budapest, f.a. [1936], 897. Cf. şi Sándor Galamb, *A Magyar operett elsö évtizedei*, în: Budapesti Szemle 204 (1926) 359-390.

[6] Ferenc Joós, *A vándorszinészettöl az llami Szinházig. Kecskemét szinészetének krónikája*, Kecskemét 1957, 40.

[7] István Lakatos, *A kolozsvári Magyar Zenés Szinpad (1792-1973). Adatok az Erdélyi Magyar nyelvü szinház történetéhez*, Bukarest 1977.

[8] Virgil Koltai, *Győr szinészete* II: 1849-től 1885-ig, Győr 1890, p. 171. Şi aici reprezentaţiile operetelor lui Offenbach au început conform tradiţiei cu *Le Mariage aux lanternes* (1.11.1862), *Le Voyage de M. Dunanan père* (1.8.1863), *Orpheus* (1.8.1863) ş.a.m.d. Referitor la Miskolc, unde lucrările lui Offenbach au fost reprezentate începând din 1863, cf. Sándor Keresztesy, *Miskolcz szinmüvészetének története 1753-tól 1904-ig*, Miskolcz 1903, p. 90.

[9] György Molnár, *Világostól Világosig. Emlékeimből II: A budai népszinház második 1849-1867*, Arad 1881, 326. Molnár, actor şi director de teatru, relatează amănunţit în memoriile sale despre începuturile operetei din Ungaria la care a contribuit: „piesele inspirate din folclorul maghiar (népszinmü) nu mai aveau deloc succes la Teatrul Naţional, Szigligeti însuşi a considerat oportun să renunţe la ele, căci nu mai aveau nici un efect; mai degrabă noile piese cu inserţii de canto compuse de Szigligeti erau cele care fascinau publicul, chiar dacă nu umpleau sala. Gustul publicului a fost canalizat spre receptarea operetelor atât prin reprezentaţiile operetelor într-un act, unde Kálmán Szerdahelyi şi mai târziu doamna Pauli apăreau pe scenă făcând furori„ cât şi prin spectacolele din cadrul turneelor de durată mai lungă ale companiei pariziene de operetă." *Ibidem*, 299.

[10] György Molnár, *Világostól...*, p. 390. În toamna anului 1864, trupa lui Molnár şi-a prezentat repertoriul format din operete ale lui Offenbach şi pe scena teatrului Wallner din Berlin.

[11] Erwin Rieger, *Offenbach und seine Wiener Schule*, Wien–Berlin 1920.

[12] Prima reprezentaţie în limba germană la Teatrul Naţional maghiar a avut loc la 14.5.1862. Cf. György Székely, *A Nemzeti Szinház...*, 181.

[13] Ivan Zajc (Fiume 1831 – Zagreb 1914) a compus, în afară de 30 de operete, 14 opere, mise şi lucrări instrumentale. El a studiat la Milano, compoziţiile sale fiind puternic influenţate în special de muzica lui Verdi. Rudolf Flotzinger, *Ivan Zajc und das musikalische Wien um 1870*, în: Zbornik, Zagreb 1982, 7/27.

[14] Cf. Schöplin Aladár (Hg.), *Magyar szinmüvészeti lexicon* III, 176-176. Géza Allaga (1841-1913) era violoncelist, mai târziu (1890-1902) profesor de cimbal la şcoala naţională de muzică; primele sale două operete au fost *A szerelmes kántor*, 21.4.1862 (Teatrul Popular din Buda), *A zeneszerző*, 16.9.1862 (Teatrul Popular din Buda). Jakob Jakobi (Berlin 1827-1882) a fost primul capelmaistru la Teatrul Popular din Buda începând cu anul 1863, director al academiei de muzică din Cluj din anul 1871, iar între 1869 şi 1881, director al Teatrului Naţional din Cluj; prima sa operetă în trei acte a fost *Cancan a törvényszék előtt*, 17.4.1864 (Teatrul Popular din Buda). Josef (József) Konti (Varşovia 1852-1905) a fost elevul lui Dessoff la Viena, a jucat împreună cu Suppé la Teatrul din Leopoldstadt, a fost capelmaistru la Salzburg, iar în 1878 s-a întors în Ungaria; prima sa operetă se numea *Eleven ördög*, 1885.

[15] György Molnár, *Világostól...*, 416.

[16] Endre Ady, *Brettli kultúra*], în: id., *Péntek esti levelek*, Budapest 1975, 16-17 (= Szabadság, 31. 5. 1900).

[17] *Ibidem*, 68 (= Magyar közélet, 30. 4. 1905).

[18] György Molnár, *Világostól...*, p. 414.

Scanned with CamScanner

[19] Schöpflin Aladár (Hg.), *Magyar szinművészeti lexicon*, III, 406.

[20] Cf. formula „Ferice de cel care uită" cu afirmațiile lui B. Gracián sau A. Schopenhauer. Baltasar Gracián, *Handorakel und Kunst der Weltklugheit*. Deutsch von Arthur Schopenhauer, mit einer Einleitung von Karl Voßler, Stuttgart 1967, p. 110 (= Nr. 262). Arthur Schopenhauer, *Aphorismen zur Lebensweisheit*, Stuttgart 1974, 146. Schopenhauer pledează pentru o trăire în și a momentului, nu pentru îngrijorarea cu gândul la trecut sau la viitor. Acest mod de a privi viața este și mesajul operetei *Liliacul*.

[21] Hermann Bahr, *Studien zur Kritik der Moderne*, Frankfurt 1894, 107.

[22] Ferdinand von Saar, *Der Burggraf*, în: *F. von Saars sämtliche Werke*, hgb. von Jakob Minor, Bd. 11, Leipzig, f.a., 65. Cf. și *ibidem*, 71, 72.

[23] Seneca, *Epistolae ad Lucilium* 94, 28: „Numquid rationem exiges, cum tibi aliquis hos dixerit versus? Iniuriarum remedium est oblivio. Audentis [Audentes] fortuna iuvat, Piger ipse sibi obstat." Cf. Séneque, *Lettres à Lucilius* Tome IV., éd. François Préchat, Henri Noblot, Paris 1962, 70.

[24] *Téli éjszakák. Válogatás Faludi Ferenc prózai müveiből*, Budapest 1978, 184. Cf. Moritz Csáky, *Faludi und die geistigen Strömungen seiner Zeit*, în: Burgenländische Heimatblätter 41 (1979) 149-156.

[25] Alphons Lhotsky, AIEOV. *Die „Devise" Kaiser Friedrich III. und sein Notizbuch*, în: Hans Wagner, Heinrich Koller (Hg.), *Alphons Lhotsky, Aufsätze und Vorträge* Bd. II: *Das Haus Österreich*, Wien 1971, 164-222, cit. 215. Cf. și Karl-Friedrich Krieger, *Die Habsburger im Mittelalter. Von Rudolf I. bis Friedrich III.*, Stuttgart–Berlin–Köln 1994, 170.

[26] Ernst Hanisch, *Der lange Schatten des Staates. Österreichische Gesellschaftsgeschichte im 20. Jahrhundert*, Wien 1994, 24-28.

[27] Cf. Roger Bauer, *La Réalité, Royaume de Dieu. Etudes sur l'originalité du theater viennois dans la première moitié du XIXe siècle*, München 1965. Idem, *Die Welt als Reich Gottes. Grundlagen und Wandlungen einer österreichischen Lebensform*, Wien 1974. Maurice Ashley, *Das Zeitalter des Barock. Europa zwischen 1598 und 1715*, München 1978. Pierre Chaunu, *Europäische Kultur im Zeitalter des Barock*, Frankfurt/M. 1989, mai ales 12-17, p. 525.

[28] Klaus Garber, *Barock und Moderne im Werk Benjamins*, în: Martin Lüdke, Delf Schmidt, *Verkehrte Welten. Barock, Moral und schlechte Sitten*. Rowohlt LiteraturMagazin 29/1992, 28-46.

[29] Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, în: idem, *Gesammelte Schriften* Bd. I/1, hg. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M. 1990, 235.

[30] Leslie Bodi, *Tauwetter in Wien. Zur Prosa der österreichischen Aufklärung 1781-1795*, Frankfurt/M. 1977; Wien–Köln–Weimar [2]1995. Idem, *System und Bewegung: Funktion und Folgen des josephinischen Tauwetters*, în: *Wien und Europa zwischen den Revolutionen (1789-1848)*. 15. *Wiener Europagespräch*, Wien 1978, 37-53. Idem, *Ein Modell für Glasnost. Öffentlichkeit und Politik im Österreich Joseph II.*, în: Die Zeit, Hamburg 15. März 1991, 45-46.

Scanned with CamScanner

[31] Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften. Roman aus dem Nachlaß*, hg. Adolf Frisé, Reinbek b. Hamburg 1983, 1441.

[32] Graf Anton Szécsen, *Politische Fragen der Gegenwart*, Wien 1851, 130-131, în: Josef Redlich, *Das österreichische Staats- und Reichsproblem. Geschichtliche Darstellung der inneren Politik der habsburgischen Monarchie von 1848 bis zum Untergang des Reichs*. Bd. I: *Der dynastische Reichsgedanke und die Entfaltung des Problems bis zur Verkündigung der Reichsverfassung von 1861*, 2. Teil: *Exkurse und Anmerkungen*, Leipzig 1920, 198-99.

[33] Hans Weigel, *Johann Strauss oder die Stunde der Operette*, în: idem, *Flucht vor der Größe*, Wien 1960, 267.

Scanned with CamScanner

Capitolul 3

Opereta – o oglindă a societății și a politicii vremii

Originea socială a unui gen artistic

În multe incursiuni în istoria muzicii se face până astăzi diferența între epoca „de aur” și cea „de argint” a operetei vieneze, între epoca înfloritoare, „de aur”, a operetei din vremea lui Johann Strauss și cea „de argint” din vremea lui Franz Lehár, Oscar Straus și Leo Fall. Această segmentare nu se bazează doar pe criterii muzical-estetice ori calitative, ci mai ales pe date biografice. Cei trei reprezentanți vienezi de marcă ai operetei secolului al XIX-lea au murit cu puțin timp înainte de sfârșitul secolului: Franz von Suppé în 1895, Johann Strauss-fiul în iulie 1899 și Carl Millöcker pe 31 decembrie 1899. Publicul a resimțit evanescența acestor valori recunoscute și celebrate ale muzicii de divertisment și de operetă ca pe o cezură, căci dispariția lor a determinat fără îndoială un vid vizibil, mai bine zis audibil, astfel că generația tânără de compozitori nu a putut să o egaleze pe cea în vârstă, nici prin notorietate și nici prin popularitate. Printre altele, diferența între opereta „de aur” și cea „de argint” se bazează și pe criterii de ordin formal ori așa-zis calitative și estetice. Muzica lui Suppé, Strauss sau Millöcker era dominată de un stil compozițional clar specific secolului al XIX-lea, care, în ciuda tuturor elementelor novatoare apărute mai ales în ceea ce privește melodica, atât în armonizarea muzicală, cât și în instrumentare, urmase toate regulile universal acceptate. Deși de secole întregi acest stil era unul obișnuit pentru muzica vieneză de divertisment și de dans, începând cu sfârșitul anilor 1890 compozitorii se orientau deja către noi timbre și elemente ale unor forme muzicale necunoscute până atunci

Scanned with CamScanner

sau neobișnuite, încercând să le integreze în operetă. Excepție de la această situație o constituia numărul mare de imitații epigonice ale predecesorilor încununați de succes. Fenomenul privea mai ales elementul dominant, caracteristic al operetei vieneze, și anume succesiunea dansurilor. Pe lângă cele obișnuite, au apărut noi forme de dans, iar cele cunoscute precum polca, mazurca sau valsul au suferit parțial modificări ritmice sau chiar au fost eliminate. Astfel, chiar și o ureche mai puțin cunoscătoare putea distinge între melodica unei operete de Strauss și una ce provenea din epoca ulterioară.

Cu toate acestea, nu trebuie uitate nici diferențele formale și calitative care îi deosebesc între ei pe Strauss, Suppé și Millöcker. Destul de timpuriu, spre exemplu la Millöcker în *Gasparone* (1884), se disting elemente muzicale care par să anticipeze, într-o manieră aluzivă, limbajul formelor începutului de secol XX. Slaba apreciere a „noii" operete nu s-a bazat doar pe schimbul de generații dintre compozitori, ci și pe evoluția formelor muzicale de exprimare, ce au sugerat o modificare a gusturilor muzicale în domeniul muzicii de divertisment. Acest gust muzical nu a făcut abstracție de premisele societății, iar schimbarea sa depindea preponderent de transformările din sfera socio-culturală din care proveneau receptorii și producătorii realizărilor muzicale.

Succesul primei operete moderne, *Văduva veselă* (*Die Lustige Witwe*, 1905) a lui Franz Lehár, care era considerată drept începutul epocii „de argint" a operetei vieneze, ilustrează această modificare de stil și gusturi muzicale. Dacă ne gândim la factorii sociologici care au influențat producerea și receptarea muzicii, vechea diferențiere, bazată mai ales pe factori biografici și formali, nu ar mai fi suficientă pentru a exprima obiectiv astfel de schimbări evidente. Mai degrabă trebuie să ne întrebăm pentru ce clase sociale au fost create operetele și dacă dezvoltarea socială, așa cum se contura ea la sfârșitul secolului al XIX-lea, ce survenise odată cu modificarea percepției individuale și colective despre viață, nu cumva a influențat și schimbarea în ceea ce privește producția de operete. În realitate poate fi constatat faptul că, în timpul epocii „de aur", opereta vieneză, respectiv cea a Monarhiei, era legată mai mult de concepția despre viață a burgheziei elevate, orășenesc-liberale, cunoscută și sub numele de „bourgeoisie", putând fi caracterizată

prin urmare drept un produs al acestei burghezii urbane[1]. În 1893, tânărul Hofmannsthal, care avea pe atunci 19 ani, așadar un reprezentant al tinerei generații următoare, îi descria pe antecesori, pe părinți, ca fiind „contemporanii mai tânărului Offenbach".[2] La fel ca publicul parizian din timpul lui Offenbach, această burghezime fusese, la vremea ei, o pătură socială nouă, cu o conștiință de sine bine conturată. În ciuda diferențierilor interne, ea era totuși într-un anume sens mai omogenă decât noua clasă orășenească de mijloc ce i-a urmat și care începuse să se formeze în centrele urbane în ultimele decenii ale Monarhiei; deoarece aceasta din urmă nu era doar mai eterogenă decât cea veche, ci se confruntase, în plus, cu o mai slabă bază economică și un orizont de cultură mai redus. O explicație ar putea fi faptul că se formase din părți ale acelor pături sociale care luaseră naștere ca urmare a numeroaselor valuri de imigrare și a dezvoltării orașelor. În timp ce la Viena, după anul 1848, începuse deja procesul de integrare a „suburbiilor", finalizat abia în 1904 după mai multe etape (1867, 1890), în Ungaria anului 1872, unirea localităților Ofen [Buda – n.trad.], Alt-Ofen [Buda Veche – n.trad.] și Pesta în „Budapesta" a constituit începutul unei schimbări sociale, al unei transformări sociale ce nu a rămas fără efecte nici asupra politicii. Această nouă clasă orășenească de mijloc lărgită, cu toate că era burgheză, se deosebea în privința structurii sociale și a mentalității de vechea burghezie orășenesc-liberală deja consolidată. În rândurile sale se numărau mai cu seamă reprezentanți ai micilor meserii, meșteșugari și comercianți, care în timpul recesiunii și al stagnării economice din anii de după 1873 („crahul bursei") i-au considerat pe parveniții economici din vechea burghezie drept principalii lor concurenți, printre care se numărau și o mulțime de evrei asimilați. Noua pătură de mijloc a contribuit, firește, și la declinul ideologiei politice a burgheziei, a liberalismului politic, căci scopurile sociale și politice ale noilor clase nu mai corespundeau cu cele ale unei burghezii îndestulate. Acestea și-au găsit reprezentarea politică în rândul noilor partide „burgheze" de masă, care acționau din ce în ce mai mult nu doar într-o manieră antiliberală, ci și anticapitalistă, respectiv antisemită, cum era Partidul „Creștin-Social" sau „Partidul Popular Ungar" – partide ale căror programe reflectau mentalitatea politică a

noii clase urbane de mijloc. Pe când cei cărora le era adresată acum muzica elevată de divertisment a unui Johann Strauss, Suppé sau Millöcker, provenită așadar din presupusa epocă „de aur" a operetei, erau burghezii consacrați ai epocii liberale, opereta de după 1900 s-a orientat din ce în ce mai mult spre noile pături urbane de mijloc.

Această schimbare poate fi remarcată și ilustrată inclusiv prin textele, prin citatele politice directe din *Văduva veselă* (1905). Aluzia la dreptul general la vot (discuția despre dreptul la vot este comparată cu cea a votului pentru femei), atât de controversat pe atunci, deci de mare actualitate politică (burghezia deja consolidată nu-și dorea o extindere a dreptului la vot, căci se temea de pierderea privilegiilor), respingerea alianței bipartite, alianță deloc îndrăgită în rândurile claselor de mijloc (alianța bipartită dintre Monarhie și Imperiul German este comparată cu „alianța" din cadrul unei căsnicii, care nu e „bună de nimic"), sau persiflarea unui „vivat-patriotism" (= naționalism) de către contele Danilo reflectă, în ansamblu, o mentalitate politică proprie a acestor noi clase burgheze urbane de mijloc. Începutul și sfârșitul operetei sunt strâns legate de ascensiunea și declinul, de transformarea acelor clase ce compun tabloul social al orașelor Monarhiei. Dezvoltarea socială și economică accelerată a secolului al XIX-lea a avut drept urmare inclusiv formarea unei burghezii orășenești diferențiate aflate într-o continuă consolidare. Această burghezie reprezenta pentru noul gen dramatic, opereta, atât imaginea reflectată pe scenă, cât și publicul căruia i se adresa.

Opereta Monarhiei, sau opereta vieneză, se înscrie în tabloul evoluției sociale ce cuprinsese întreaga Europă. Diferențierile sociale accelerate, urmare a procesului de modernizare, au fost un fenomen răspândit pe tot continentul european, provocând în rândul indivizilor și al grupurilor sociale un sentiment tot mai acut de nesiguranță, o conștientizare a crizei, o criză a identităților, concretizate în arta și în literatura modernității din jurul anului 1900. S-au încercat diferite moduri de prevenire și depășire a acestor crize identitare: la nivel estetic, prin diverse tentative de adaptare la stilurile „moderne", în domeniul intelectual, prin reflecții profunde asupra acestei noi stări de spirit, în politică, prin propuneri de noi soluții sociale, iar în viața de zi cu zi, la

Scanned with CamScanner

un nivel de reflecţie mai general, prin evadarea în lumea iluziilor, a delectării. Căci ceea ce era de o seriozitate amară în realitatea vieţii sociale putea fi transpus pe scenă într-o manieră facilă, senină, glumeaţă, chiar exorcizat prin satiră, şi putea fi privit, ridiculizat, zeflemisit şi criticat de către cei din sala de spectacol întunecată şi anonimă. Succesul operetelor lui Offenbach a constat tocmai în faptul că acestea veneau ca o reacţie, distractivă dar şi critică, la transformările sociale, la instabilităţile politice şi la sentimentul de nesiguranţă al populaţiei urbane „moderne".

Eliminarea barierelor sociale

Opereta vieneză reprezenta, de asemenea, acea formă tipică a unei autoreflecţii ironice „austriece", care a fost exprimată prin parodia literară, prin satiră, prin caricatură, încă din perioada iozefinistă.[3] Tematizarea parodică a diferenţelor sociale reprezintă un topos fundamental al operetei vieneze, deşi aceste diferenţe par să se topească de fiecare dată într-o armonie de basm, iar anevoioasa permisivitate socială, aşadar posibilitatea ascensiunii sociale este sugerată prin intermediul unei scene cu personaje costumate, în cadrul unui bal mascat, unde, în mod sugestiv, cetăţenii de rând obişnuiau să se înfăţişeze mai ales drept reprezentanţi ai unei clase sociale superioare, în timp ce nobilii se costumau ca cetăţeni de rând; pe scenă schimbările de statut social erau obţinute fără multă străduinţă, însă visul îndepărtat al multor cetăţeni avizi de ascensiune făcea din nobili ţinta constantă a persiflărilor în teatru şi în operete.

Această dorinţă de ascensiune a burgheziei, încercarea sa de a-şi demonstra şi în faţa unui public mai larg aspiraţia de a deţine comanda socială şi economică, prin intrarea în rândurile clasei conducătoare a nobilimii anterioare, este dovedită de extrem de numeroasele titluri nobiliare cumpărate la sfârşitul secolului al XIX-lea.[4] Totuşi, rangul de nobleţe nu era perceput doar ca un statut social superior; el era considerat de mulţi reprezentanţi ai unei concepţii de viaţă moderne drept realizarea individualităţii, a autonomiei şi autenticităţii. Autonomia şi autenticitatea erau însă preceptele generale ale artei modernităţii, de

aceea nu este de mirare că această artă ar putea fi numită şi artă „aristocratică". În discursul său din cadrul primei expoziţii a Secesiunii vieneze (1898), Rudolf Lothar nu numai că a invocat această temă, dar a îmbinat-o cu obiectivele social-politice ale burgheziei: „La fel ca orice artă veritabilă, această artă este personală, individuală. Ea este aristocratică în ceea ce priveşte ideile, trăirile, şi este democratică din punctul de vedere al impactului. Căci se adresează tuturor celor care au ajuns acolo într-un mod anevoios, încărcaţi de povara zilei. Iar arta doreşte să-i transforme pe toţi în aristocraţi! Aristocratizarea maselor, aceasta este misiunea artei."[5] Fireşte că burghezii recent înnobilaţi nu deveniseră imediat „aristocraţi", ci făceau parte din aşa-zisa „a doua societate", bine dezvoltată încă de la sfârşitul secolului al XVIII-lea, o societate care, începând cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea, a devenit o parte importantă din structura socială a Monarhiei. Ferdinand von Bauernfeld afirma că „societatea vieneză, care, ca în orice mare oraş, gravitează în jurul unor coterii, a fost multă vreme inofensivă şi plăcută. Categoria cultă de mijloc era legată într-o oarecare măsură de cercurile financiare înalte, cărora li s-a alăturat o parte a nobilimii, iar aceasta a acceptat fără rezerve denumirea de 'a doua societate'. Aristocraţia propriu-zisă (*la 'crème'*) se afla la o înălţime inabordabilă, olimpiană."[6]

Majoritatea operetelor prezintă însă nobilimea nu doar ca ideal al burgheziei, ci, prin sarcasmul lor critic inerent, drept o clasă socială rămasă în afara timpului său, ce trebuie considerată depăşită în raport cu structurile sociale moderne. Această imagine ambivalentă ar fi putut apărea şi ca expresie a unei autoreflecţii indirecte şi a unei terapii sociale binefăcătoare (Florimond Ronger Hervé). În sala întunecoasă de spectacol, purtând pe deget un inel gros cu sigiliu, ce nu i se cuvenea încă, spectatorul de rând putea să râdă de ceea ce era de o amară seriozitate în afara teatrului, în viaţa de zi cu zi; putea să râdă de lucrurile după care tânjea şi spre care tindea: să se insinueze în elita socială prin înnobilare. Cu toate acestea, trebuia să fie conştient că, în definitiv, statutul social respectiv era unul deja depăşit. Aşadar, la teatru, spectatorul făcea haz, de exemplu, nu numai de figura anacronică a unui „conte de operetă" maghiar, ci putea să se amuze de el însuşi şi de

dorința sa de ascensiune, de „arivismul" integrării într-o clasă socială despre care era nevoit să admită că nu prea mai răspundea cerințelor sociale ale timpurilor moderne. Din această perspectivă, operetele erau permanent expresia și reflexul realității sociale din care proveneau și a reprezentanților căreia li se adresa, în calitatea lor de receptori.

În mod similar, cu ocazia premierei la *Cavalerul rozelor* (*Rosenkavalier*), Hugo von Hofmannsthal atrăgea atenția exact asupra acestei concordanțe dintre opera de artă și societate, accentuând astfel actualitatea temelor sale: „Mareșala nu este acolo pentru ea, și nici baronul Ochs. Există o confruntare și totuși ei sunt legați unul de celălalt, tânărul Octavian stă între ei și îi unește. Sophie este împotriva Mareșalei, fata contra doamnei, și din nou intervine Octavian, despărțindu-le și unindu-le. Sophie este, în sinea-i, cu adevărat burgheză, ca și tatăl ei. Astfel, acest grup stă față în față cu cei nobili și mari, care își pot permite multe. Baronul Ochs, cum o fi el, este totuși un soi de nobil; el și Faninal se întregesc reciproc, au nevoie unul de altul ... Toți sunt legați unii de ceilalți iar partea cea mai bună se află între ei: este ceva de moment și totuși veșnic, celebrat prin muzică." *Cavalerul rozelor* este totuși, în ciuda proiectării în trecut, în secolul al XVIII-lea, o piesă care reflectă prezentul. „La prima vedere ar putea părea că scena redă cu multă sârguință și efort imaginea unei epoci trecute, dar este doar o iluzie ce nu durează mai mult decât o clipă."[7]

Aceeași afirmație s-ar putea face și în cazul unor operete: chiar dacă libretele lor au o slabă calitate literară, iar expresia muzicală este de nivel mediu în comparație cu limbajul contemporan al muzicii serioase, totuși, privite ca un tot unitar, ele rămân un produs și o imagine ale acelui context social căruia îi datorează originea și chiar existența. Într-o manieră întrucâtva șarjată am putea chiar susține că o analiză corectă a operetei ar fi mai profitabilă pentru perioada apariției sale decât, spre exemplu, cercetarea științifică a unui izvor istoric tradițional. Deși sună banal, convorbirea telefonică fictivă dintre Hermann Bahr și scriitoarea și foiletonista Bertha Zuckerkandl atrage totuși atenția într-un mod convingător asupra acestui aspect. Când Bahr i s-a plâns lui Zuckerkandl că nici Opera, nici Burgtheater sau expozițiile de artă din Viena nu-i mai pot impresiona pe străini, aceasta a replicat:

„Stați puțin! Pot să vă arăt un jalon important – ba nu, două. Se vorbește despre științe, în special despre științele naturii, medicină și – cu toate că pare puțin ciudat – în același timp despre opereta vieneză ... Astă seară îi duc [pe prietenii mei parizieni] la Theater an der Wien. Acolo se întâmplă o minune austriacă. Acolo sunt Johann Strauss și Alexander Girardi, care – în felul lor – întruchipează Austria într-un mod aproape mistic."[8]

Critica socială și politică

În mod cert opereta vieneză și Girardi, unul din cei mai cunoscuți interpreți de operetă, nu au fost doar o „mistică întruchipare" a Austriei. Opereta din timpul Monarhiei îndeplinea o funcție politică reală, critica societatea și confrunta publicul cu realitățile și inconvenientele social-politice existente. Îi prezenta așadar „Austriei", Monarhiei, o oglindă, ce-i drept într-o formă spirituală și amuzantă, proprie și comediilor lui Nestroy. Chiar și un critic precum Endre Ady a trebuit să admită, cu ocazia lansării operetei maghiare *Bob herceg* (cu premiera în 1902) de Jenő Huszka: „Nu anulați faptele existente pentru că sunteți de părere că avem de-a face cu o dulce, naivă și nebună operetă. În realitate, opereta este una dintre cele mai serioase specii de teatru, cea mai frumoasă și mai liberă, prin intermediul căreia le putem da o palmă regilor fără să ne fie frică. Opereta este plină de miez, este imaginativă, izvorăște din minți inovatoare și este capabilă să dărâme mai mult din această lume coruptă și să-și pregătească auditoriul pentru un viitor luminos mai mult decât ar putea să o facă cinci moțiuni parlamentare..."[9]

În anul 1911, subiectul operetei *Eva* a lui Lehár a introdus spectatorii chiar și în mediul muncitorilor din fabrici. Poate că această digresiune într-o lume nefamiliară burgheziei reprezintă o excepție de la subiectele obișnuite ale operetelor. Cu toate acestea, tematica ei aducea sub privirile spectatorilor burghezi o realitate despre care se scria curent și în ziare. În plus, aici era prezentată o zonă marginală, cât se poate de actuală și cunoscută: un proprietar de fabrică burghez seduce o tânără lucrătoare, fapt pentru care muncitorii se revoltă. „Existau numeroși fabricanți, mai ales șefi de echipă, care făceau abuz de

putere în așa fel încât să-și seducă tinerele angajate. Atunci liderii militanți ai muncitorilor și în special anarho-sindicaliștii și-au exprimat în mod repetat revolta împotriva reeditării dreptului de 'primae noctis'. Aceste pângăriri ale tinerelor fete de la țară au subminat se pare moralul muncitorilor – observație ce nu era nejustificată, după cum se știe."[10] Opereta nu voia neapărat să rezolve problemele sociale; ea voia, bineînțeles, în felul ei caracteristic, al divertismentului senin, să denunțe comportamentul noii burghezii (de exemplu, al proprietarilor de fabrici). Așadar, ultimul lucru pe care îl intenționa Lehár era să intervină cu opereta sa în dezbaterea despre soluționarea problemelor sociale, iar replica directorului de teatru Wilhelm Karczag este îndreptățită: „Mereu citesc că Franz Lehár a vrut să soluționeze probleme socialiste în opereta sa *Eva*. Pentru numele lui Dumnezeu, unde apare vreun cuvânt despre problema socialistă în această creație muzicală? Doar pentru că muncitorii se revoltă – asta înseamnă socialism? ... Doar un critic superficial și neștiutor poate, atunci când aude de o revoltă a muncitorilor, să afirme că este în același timp o demonstrație socialistă."[11]

Așadar, opereta nu a fost nicidecum doar „forma populară a idealizării sentimentale a trecutului"[12], ci a avut tendința să străpungă, cel puțin într-o seară, ca prin vis, realitatea social-politică și social-morală. Caracterizarea uneori negativă a nobilimii, de exemplu în *Văduva veselă* din 1905 sau în *Contele de Luxemburg* (*Der Graf von Luxembourg*) din 1909 ale lui Lehár și în *Farmecul unui vals* (*Ein Walzertraum*) din 1907 a lui Oscar Straus, împreună cu denigrarea burgheziei din *Liliacul* nu trebuie înțelese doar ca o săgeată critică trimisă prin intermediul teatrului; ea a fost mai degrabă și o „autopersiflare"[13] a statutului social concret al publicului, al spectatorilor de operetă burghezi. Pe de o parte, zeflemisirea nobilimii se voia a fi o consolare pentru toți cei care nu erau prinți, conți sau baroni. Oamenii simpli, țăranii, săracii sau marginalizații, precum țiganii, erau uneori mai bine priviți decât aristocrații (*Voievodul țiganilor – Der Zigeunerbaron*, 1885). Pe de altă parte, tocmai această pătură socială de mijloc – care voia să parvină și al cărei ideal era, în sensul „devalorizării proprietății culturale", să intre în posesia drepturilor social-politice și a

stilului de viață al fostei clase conducătoare, deci al aristocrației – putea să facă haz de ea însăși, mai exact de postura ei social-economică.

Aluzia critică și totodată senină a posibilităților de depășire a contradicțiilor dintre clase conturează încă un aspect social care nu se regăsește doar în opereta pariziană, ci și în cea vieneză, mai precis în scenele de bal și de *travesti* (de exemplu în *Liliacul*, în *Balul operei*), sau în finalul fericit, de basm, al unei legături dintre reprezentanții diferitelor origini sociale, condamnate de normele sociale existente (*Voievodul țiganilor*), în relația dintre numeroase personaje de tip Sophie și Quinquis ale lui Hofmannsthal. În mod sigur, corectarea indirectă a acestor evidențe sociale, realizată prin intermediul teatrului, corespunde în mare măsură schemei de proiecție a unei societăți ideale într-o lume utopic-iluzorie, nealterată, orientată uneori spre trecut. Ea devine astfel ușor de înțeles pentru fiecare. Mai mult decât atât, ea este și reflecția indirectă a unei corectări treptate care începe să se contureze în viața socială reală, unde diferențele de statut și de clasă contează din ce în ce mai puțin.

Critica politică[14] este de asemenea abordată în operete, dar apare de cele mai multe ori în chip inofensiv, hazliu și camuflat. Cu toate acestea, majoritatea spectatorilor au înțeles că locul acțiunii din *Văduva veselă*, legația „pontevedriană" din Paris, făcea referire la statul balcanic Muntenegru, unde situația politică era tulbure, și că prin urmare trebuia să fie vorba, în mod indirect, despre Curtea de la Viena. Pe lângă autoritățile statale și inepțiile birocrației lor absurde, o țintă predilectă a numeroaselor operete de la sfârșitul secolului a fost în special poliția. Pe lângă aventurile erotice care duc la quiproquo-uri și neînțelegeri amuzante, fundalul acțiunii din *Liliacul* (1874) este dominat de laitmotivul sentinței primite de proaspătul înnobilat Gabriel von Eisenstein. Acesta lovise un aprod cu cravașa, făcându-l pe deasupra prost și îngâmfat – fărădelege ce nu a fost urmată de un proces corect de judecată, ci de o procedură sumară obișnuită. Pentru percepția „bourgeoise", greșeala lui Eisenstein era considerată un simplu delict cavaleresc. Eisenstein putea fi așadar sigur de simpatia spectatorilor burghezi. Producătorii de operete și spectatorii lor încă puteau să se amuze la teatru de încurcăturile iscate de astfel de „fapte arbitrare"

polițienești. În același timp, acțiunile oficiale similare care afectau viața privată a fiecărui cetățean în parte deveniseră o realitate dură și constantă în viața de zi cu zi a locuitorilor Monarhiei. Probabil că una dintre încurcăturile cele mai cunoscute din acele vremuri era încă prezentă în amintirea spectatorilor. Cu câțiva ani înainte de premiera operetei *Liliacul*, cunoscutul scriitor și foiletonist Ferdinand Kürnberger a trebuit să-și ispășească în anul 1860 pedeapsa de zece zile primită pe motivul unei plecări la München, deplasare tolerată formal, dar de fapt nepermisă. Asemenea personajului lui Eisenstein din operetă, Kürnberger s-a predat de bunăvoie poliției și, după cum a relatat el însuși mai târziu, nu a fost tratat în pușcărie ca arestat, ci cu adevărat bine, la fel ca Eisenstein. „Când a venit ieri Kompert și a întrebat de un « arestat cu numele Dr. Kürnberger », i s-a răspuns cu mare mândrie: « Vă rog, acest domn nu este arestat, a venit de bunăvoie »...”.[15]

Cenzura statală

Desigur, de la Constituția din decembrie 1867 au intrat în vigoare și în Austria drepturile fundamentale ce garantau legal siguranța cetățeanului. Autoritatea statală mai dispunea cu toate acestea de posibilități de intervenție arbitrară în sfera privată a cetățenilor, atunci când se considera că prestigiul statului, autoritatea statală sau moralitatea publică erau prejudiciate. Astfel că, în ciuda dreptului fundamental al libertății presei, au existat până la sfârșitul Monarhiei reglementări de cenzură, care nu au cruțat nici unele librete de operetă. Autoritățile de cenzură din Austria Inferioară au ordonat în 1871 eliminarea definitivă a adresării „Maiestate” din opereta *Indigo* a lui Strauss, iar din *Voievodul țiganilor* (1885) au trebuit tăiate toate acele părți unde cenzura putea bănui o defăimare a stăpânirii politice și a reprezentanților ei. De exemplu, s-a impus ca expresia inițială „comisia secretă de moravuri imperială” să se transforme în „comisia secretă de moravuri”, iar denumirea „guvernator imperial”, evocată prin alăturarea cu „direcția polițienească imperială din Viena”, a trebuit sa fie eliminată.[16] Dacă până atunci se reproșase operetei vieneze că îi lipsea acea critică socială și politică fățișă, sarcastică, proprie echivalentului ei parizian, deficitul respectiv

s-a datorat cu siguranţă şi atenuării impuse de autorităţi în ceea ce priveşte unele mesaje iniţial mult prea directe, deşi întotdeauna distorsionate teatral-poetic. Pe de altă parte, eliminările, respectiv adaptările unor părţi contestate din *Liliacul* (1874), de exemplu, evidenţiază faptul că pasajele ajustate n-au pierdut prea mult din tendinţa lor iniţială. Probabil că publicului îi era indiferent dacă denumirea iniţială „femeia de pe tron" a trebuit să fie modificată în „regină", sau dacă săgeata directă a aluziei la infidelitatea Rosalindei a fost preschimbată într-o variantă indirectă, dar cu atât mai picantă din punct de vedere erotic: „Joc rolul unei dame din Paris, ah, ah, soţia unui domn marchiz, ah, ah, dar uite că intră un tânăr conte în casă, ah, ah, el atentează la virtutea mea, ah, ah! Două acte nu cedez, dar, ah, în al treilea mă cuprinde slăbiciunea..."[17]

Critica la adresa „patriei" şi a naţionalismului

Critica permanentă adusă nu fără temei autorităţilor statale (birocraţiei) le viza mai ales pe cele ale Monarhiei, iar libretiştii şi spectatorii deopotrivă s-au gândit cu siguranţă la cenzura birocratică şi au persiflat-o ca atare. Cum trebuia să se comporte un supus loial în aceste condiţii autoritare şi cum putea fi constrâns să facă dovada sentimentelor patriotice, când ele îi erau impuse? Persiflarea directă sau indirectă a patriei avea aşadar o cauză reală, un „fundamentum in re", şi viza neajunsurile din viaţa de zi cu zi. „O, patrie, îmi provoci deja suficientă durere şi suferinţă în timpul zilei" – această arie din *Văduva veselă* cântată de Danilo era parcă croită pentru inima spectatorilor, ei se puteau identifica cu uşurinţă cu personajul şi cu critica exprimată.[18] Hermann Bahr scria doar cu puţin timp înainte, în 1893: „Patria. Dragostea de patrie este un sentiment natural, care nu merită nici laudă, nici reproş. Dacă însă este ridicată în slăvi, aceasta se datorează faptului că patria a fost pentru toţi acea perpetuă sursă de cultură, care se putea revigora sau înnoi oricând era vlăguită. Sufletul fiecăruia se compunea din afecte pe care le datora patriei, şi nu le putea simţi mai deslușit, mai puternic sau mai curat decât atunci când se cufunda în patrie. Concepţia sa era cuprinsă în concepţia patriei. Astăzi acest lucru nu mai este valabil. Sufletul are

astăzi altă patrie decât corpul. Dacă reducem azi pe cineva la patria sa, îl minimalizăm. În mine sălășluiește cu siguranță mai mult decât orașul Linz. Dacă vrem astăzi să atingem ceea ce s-ar putea atinge printr-un intens devotament față de patrie, ar trebui să-i luăm patriei sufletul, acel European Club."[19] Am inclus aici citatul din Bahr doar pentru a indica susceptibilitatea generală cu care era percepută dragostea de patrie impusă politic.

În Monarhie, unde fiecare individ avea altă „patrie", bazată din ce în ce mai mult pe argumente național-ideologice, acest topos devenise un simbol general încă de pe vremea scrierii lui Joseph von Sonnefels *Über die Liebe zum Vaterland* („Despre dragostea de patrie") din 1771, simbol ce trebuia să coaguleze diversitatea Monarhiei; el fusese introdus și instrumentalizat de propaganda politică a guvernării centraliste, absolutiste, mai ales de la proclamarea „Imperiului Austriac" din 1804. Dragostea de patrie însemna așadar acceptarea intereselor statale globale, care contraveneau tot mai mult intereselor separatiste ale națiunilor individuale. Iar în numele acestui simbol, al dragostei de patrie, s-a făcut apel și la supunere în fața stăpânirii politice centrale supraordonate, ceea ce însemna în mod concret că mai ales reprezentanții instituțiilor rămase comune după acordul de compromis din 1867 (diplomația, apărarea și finanțele, așadar birocrația și armata) erau constrânși să afișeze sentimente patriotice. În plus, se dorea insuflarea unui sentiment de apartenență comună, bazat pe dragostea de patrie, mai ales acelei părți din Monarhie care nu era deloc unitară din punct de vedere național, și anume „Austriei", unde tradițiile autonome cisleithaniene aveau o mare pondere. Acest lucru nu a rămas fără consecințe. Chiar și František Palacký era convins, încă din anul 1866, de importanța acestei idei comune, iar scriitorul și directorul de la *Hofburgtheater*, Alfred von Berger, relata că această dragoste de patrie avea un caracter implicit în cadrul înaltei funcționărimi: „...era un sentiment creat și alimentat de o muncă spirituală filozofică și istorică, urmărind întruchiparea Austriei pentru cei care nutreau acest simțământ."[20] Nenumărate „apeluri către cetățeni" și multe lucrări de sorginte populară, cu caracter semioficial îndemnau către această dragoste de țară. Pe măsură ce coerența Monarhiei multietnice devenea tot mai

fragilă în ultimele decenii de existență, fiecare formă de serviciu statal sau militar se baza și mai mult pe deviza dragostei de țară. Folosită din ce în ce mai frecvent ca instanță morală ce viza subordonarea și îndatoririle față de stat, dragostea de țară devenise un cuvânt gol și, în plus, controversat – mai ales în perioada modernă din jurul anului 1900.

Fațete ascunse ale operetei *Voievodul țiganilor*

Subiectele operetelor au abordat, așadar, acele teme sociale și politice de actualitate ce abundau în cotidianul noii burghezii liberale. Ne putem întreba atunci care era situația concretă a operetei marii burghezii liberale. După cum am arătat, întâlnim și aici împrumuturi directe și citate extrase din contextul politic și social actual, iar operetele lui Suppé, ale lui Millöcker sau Johann Strauss s-au dovedit sensibile la modul de percepere a vieții de către receptorii lor, chiar dacă într-o manieră proprie, cultivată și critică. Prin urmare, acțiunea din *Voievodul țiganilor* nu este nici mai mult, nici mai puțin decât o prelucrare amuzantă, proiectată pe scena secolului al XVIII-lea, a relației austro-ungare după compromisul din 1867. Importantul moment istoric fusese văzut de mulți liberali ca o dezavantajare a Austriei față de Ungaria, mai ales că prin așa-numita reglementare a calculării cotelor-părți, jumătatea maghiară a Imperiului avea răspunderi financiare mai mici decât partea austriacă în cadrul bugetului comun. De aici au rezultat tensiuni permanente și disensiuni politice de natură să îngreuneze renegocierea compromisului, ce avea loc o dată la zece ani, și au generat o imagine negativă a Ungariei pentru opinia publică. Prin referințele ei directe sau voalate la lumea țiganilor, acțiunea evidențiază în același timp inițiativele politicii liberale în favoarea minorităților țării. Această politică era, cel puțin în numeroase concepții teoretice, caracterizată ca fiind una tolerantă și conciliantă. Desigur, adeseori practica demersurilor politice nu corespundea prevederilor teoretice. Toate aceste probleme sunt reflectate indirect, la diferite niveluri, în *Voievodul țiganilor*, unde sunt amintite și obiectivele politice ale epocii *Hochliberalismus* [perioadă în secolul al XIX-lea, după 1867 și până spre 1897, în care parti-

Scanned with CamScanner

dele liberale din Monarhie dețineau puterea sau erau foarte influente, n.trad.]. Voi încerca să ilustrez această afirmație prin câteva exemple.

În primul rând, contrar realității politice, *Voievodul țiganilor* conturează o imagine întru totul pozitivă a Ungariei și a locuitorilor ei multietnici, imagine la care contribuia muzica înflăcărată a ceardașului și a verbuncului, atât de îndrăgită la Viena. Dar oare părerea generală, care domnea la Viena și în Cisleithania (Austria) despre Ungaria, era într-adevăr invariabil negativă așa cum pretindea discursul utilizat cotidian de politicieni, indus de cenzura din anul 1867? Simpla existență a numeroaselor legături de familie cu Ungaria ridică dubii: în jurul anul 1900, la Viena trăiau cca 60.000 de persoane din Regatul Ungariei. De asemenea, este un fapt cunoscut că Ungariei îi erau aplicate stereotipuri pozitive care nu se datorau doar caracterului exemplar al elitelor țării (nobilimea), ce se poate explica și printr-o tradiție socio-culturală și politică a cărei amintire era încă prezentă în opinia publică. „Ungaromania" perioadei *Vormärz* [perioadă ce precedă revoluția din 1848, situată de unii istorici în intervalul 1830-1848, și de alții ca acoperind inclusiv anii perioadei Restaurației 1815-1830, n.trad.], care la începutul modernizării economice, odată cu marile ei schimbări și nesiguranțe sociale, atribuise Ungariei agrare imaginea unei lumi sălbatice, neatinse, a unui tărâm necunoscut, utopic și deci „ideal", sprijinindu-se și pe diferite mituri istorice, respectiv amintiri politice. Una dintre ele era ipoteza acceptată aproape unanim că Ungaria a fost cea care a salvat Monarhia la începutul domniei Mariei Tereza susținând-o prin renunțarea la propriile interese („vitam et sanguinem", 1741), dar că tot Ungaria, mai precis prin reprezentanți din toate clasele sociale, a protestat cu tot mai mult succes împotriva formelor de domnie autocrate și absolutiste, participând în 1848 chiar la o revoluție deschisă. Și această reprezentare a Ungariei era de actualitate pentru opinia publică, iar imaginea ungurilor „curajoși" și „mândri" se regăsea printre altele și în genurile de divertisment muzical și literar. Nenumărate teme, motive și dansuri de Johann Strauss ilustrează acest lucru la fel de clar ca și recurența imaginii Ungariei în diferite subiecte literare și piese de teatru. Aici trebuie să o amintim, nu în ultimul rând, pe Rosalinde din *Liliacul* (1874), deghizată în contesă maghiară, care, în ceardașul cântat

Scanned with CamScanner

(în tabloul al 12-lea din actul doi), exprimă concis, în formă stereotipizată și mitizată, ceea ce corespundea imaginilor preluate de public din trecut: „Clinchete de clopoței ai patriei, voi îmi treziți nostalgii, îmi aduceți lacrimi în ochi! ... O patrie, atât de minunată, cum strălucește acolo soarele atât de clar, cât de verzi îți sunt pădurile, cât de surâzătoare câmpiile, o țară, unde am fost atât de fericită."[21]

În al doilea rând, subiectul *Voievodului țiganilor*, făcând uitate refulările și traumele revoluției de la 1848, căreia i se alăturase și Viena, o readuce literar și muzical în actualitate. După cum se știe, câțiva revoluționari de frunte ai anului 1848, printre care și aristocrați renumiți, precum contele Julius Andrássy, cel ce va deveni mai târziu prim-ministru al Ungariei și ministru de externe comun, au fost amnistiați în Ungaria chiar înaintea tratativelor pentru compromis. Doar atunci au putut să se întoarcă definitiv din emigrație în patria lor și să reintre legal în posesia proprietăților ce le fuseseră confiscate după 1848. Aceeași soartă o are și „voievodul țiganilor", „emigrantul" Sándor Barinkay, deși nu în 1848, ci un secol mai devreme, la mijlocul secolului al XVIII-lea. Totuși, inițial el nu este nobil, ci un burghez tipic, ceea ce trebuia să ilustreze la nivel mental aderarea la cauza revoluției burgheze din 1848. Barinkay, care fusese expulzat din țară pentru că familia sa luptase de partea turcilor (așadar, a „răzvrătiților") în ultimul război împotriva Imperiului, se poate întoarce pe moșiile lui devenite pustii doar printr-o amnistie imperială.

În al treilea rând, legătura dintre Sándor Barinkay și Saffi, o presupusă fiică de țigani, devine motivul mai multor absurdități sociopolitice în operetă. Mai întâi legătura dintre ei, ce nu fusese legalizată printr-o căsătorie oficială, stârnește neîncrederea autorității statale. „Comisia de moravuri" este chemată să se întrunească imediat. În imaginația spectatorilor sfârșitului de secol, această legătură extraconjugală reprezenta în același timp o anticipare a dragostei libere din perioada modernă, atrăgând atenția asupra asupra barierelor de drept statal și religios din calea relațiilor „libere", reglementate doar din punct de vedere civil. Liberalismul trebuia să ducă o luptă continuă pentru recunoașterea lor, intervenind neobosit pentru o delimitare strictă între stat și biserică, separare ce va dobândi forță legislativă în Monarhie abia în

Scanned with CamScanner

1894, însă doar în Ungaria. „Comisia de moravuri", cu alte cuvinte forța de ordine, care apărea în operetă în rolul de apărătoare a moralei publice, statal-bisericești și a legilor în vigoare, trebuie să pedepsească legătura ilegală, extraconjugală, ce fusese desăvârșită cu asistența „mugurarului", a unei păsări de pădure, și să restabilească ordinea în modul ei specific, fiind, firește, conștientă de batjocura și persiflarea actorilor și a publicului. Când identitatea adevărată a lui Saffi este dezvăluită pe parcursul acțiunii, ea dovedindu-se a fi fiica unui prinț turc, apare o nouă dificultate neașteptată: din cauza diferenței de statut social care îl desparte de „aristocrată", burghezul Barinkay nu se mai poate căsători legal cu Saffi, și doar înnobilarea sa ulterioară – datorată meritelor militare – permite legalizarea relației. Astfel, libretul face aluzie la practicile reale la care recurgeau numeroși cetățeni în scopul ascensiunii pe scara socială. Într-adevăr, una dintre metodele cele mai comune și mai îndrăgite de a sparge barierele sociale și de a se asimila nobilimii, fostei pături conducătoare, era înnobilarea. Cei care voiau să parvină în a doua jumătate a secolului al XIX-lea recurgeau la această metodă, titlul fiind ori cumpărat, ori dobândit prin diferite merite.

În al patrulea rând, scenele din *Voievodul țiganilor* în care se făcea propagandă, prin sloganuri patriotice, pentru armată și război, aveau o țintă precisă. La urma urmei, se știe că războiul era profund detestat, iar aceste două realități necesitau în mod firesc o prealabilă pregătire și îmbărbătare reciprocă în rândul populației. Scopul acestor scene era așadar de a evidenția poziția critică a burgheziei liberale față de armată, război și acele sloganuri patriotice exagerate care doreau să facă serviciul militar atrăgător. Nu doar evenimentele sângeroase și înfrângerile militare ale anului 1848 deveneau prezente în memoria publicului prin punerea în scenă, atenuată, ce trimitea către secolul al XVIII-lea, dar și războaiele pierdute din 1859 și 1866 contribuiau la îndoielile privind justificarea lor și mai ales a sensului unei intervenții militare în general. *Lieutenant Gustl* („Locotenentul Gustl") al lui Arthur Schnitzler va deveni puțin mai târziu (în 1901) apogeul literar al acestei critici care continua și amplifica de fapt critica generației anterioare la adresa războiului, în timp ce romanul Berthei von Suttner *Die Waffen nieder* („Jos armele") din 1899 ridica atmosfera antimilitară la

rangul de program politic; după cum se știe, în anul 1891 aceasta a înființat „Societatea austriacă a prietenilor păcii" și a participat la aproape toate conferințele dedicate păcii mondiale.

În al cincilea și ultimul rând, locul acțiunii operetei, Banatul timișean din sud-estul Ungariei, trimite către o componentă multietnică, predominantă în Monarhia austro-ungară. Faptul că tocmai comitatul timișean putea fi văzut ca o paradigmă a multietnicității și multiculturalității le era foarte bine cunoscut multor reprezentanți ai burgheziei cultivate austriece, fie din școală, fie datorită relațiilor personale sau de rudenie cu Banatul. Multietnicitatea acestei mici subregiuni maghiare, conviețuirea maghiarilor, sârbilor, românilor, bulgarilor, germanilor („șvabilor"), evreilor și țiganilor (romilor) putea constitui un microcosmos etnic-cultural al Regatului Ungariei și al întregii regiuni a Monarhiei. Iar politica sa internă era, mai ales în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, dominată de tot mai multe conflicte, a căror cauză era adesea tocmai această situație multietnică. Pe de altă parte, în volumul corespunzător (apărut în 1891) din enciclopedia *Kronprinzenwerk. Die österreichisch-ungarisch Monarchie in Wort und Bild* („Lucrarea Prințului de Coroană. Monarhia austro-ungară în cuvânt și imagine"), a cărei redactare o preluase Mór Jókai pentru volumele dedicate Ungariei, apare ca deosebit de relevant faptul că autorii maghiari au știut să aprecieze aspectele pozitive ale „acelui caleidoscop pestriț reprezentat de amestecul de popoare din sudul Ungariei" – și cu atât mai relevant dacă ne gândim că volumul despre Comitatul timișean din ciclul „Comitatele și orașele Ungariei", redactat începând din 1896 de Samuel Barovszky, se sprijinea pe o linie naționalistă maghiară și se referea aproape exclusiv la maghiari și germani.[22]

O imagine realistă a țiganilor?

Din punctul de vedere al unei astfel de multietnicități, mi se pare demnă de atenție aluzia la împăcarea dintre austrieci și maghiari, așa cum se reflectă ea în *Voievodul țiganilor*, și mai cu seamă imaginea conturată aici despre țigani, considerați paria popoarelor Monarhiei. Membrii acestui grup etnic imigraseră aici încă din secolul al XV-lea, însoțiseră

Scanned with CamScanner

armata imperială în expedițiile militare ca potcovari și armurieri, iar pe vreme de pace se remarcau ca interpreți și propagatori ai muzicii popoarelor pe lângă care se stabiliseră. Raportul lui Martin Schwartner despre țigani din *Statistica Regatului Ungariei* apărută în 1798 rezuma toate aceste aspecte pozitive, dar lăsa să se întrevadă și prejudecățile referitoare la țigani: „Vioara, barosul, negoțul cu cai, chiromanția și furatul sunt principala lor sursă de hrană în Ungaria ... După inventarea prafului de pușcă, ț[iganii] le-au fabricat ungurilor primele amortizoare și espingole ... Nici un virtuoz nu cântă dansurile și melodiile naționale maghiare cu acea iscusință a țiganilor care le cântă după ureche, dar corect totuși. În sate sunt muzicanții obișnuiți de la fiecare nuntă, de la fiecare beție, inclusiv nobilimea civilizată găsește plăcere în talentele lor muzicale la mese de societate, atunci când împrejurările cer dansuri și cântece naționale."[23] Abia în secolul al XIX-lea iau naștere larg răspânditele clișee unilaterale care îi înfățișează pe țigani ca pe un popor sălbatic, neatins de civilizație și îi identifică mai ales cu modul lor specific de a face muzică, care era atât de puternic impregnat de elementele folclorice ale țărilor gazdă, încât Franz Liszt a încercat să pună, în mod eronat, semnul egal între muzica lor și cea populară maghiară originală în lucrarea sa *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie* (1859). Și literatura a preluat clișeele respective, contribuind substanțial la propagarea acestor stereotipuri și asociind naturalețea slobodă a țiganului cu idealurile progresiste de libertate ale perioadei *Vormärz*, cum se poate observa în scrierile lui Nikolaus Lenau sau ale scriitorului maghiar Mihály Vörösmarty. În afara Ungariei, de exemplu la Viena, țiganii erau cunoscuți și apreciați mai ales ca muzicanți, unde apăreau încă de la sfârșitul secolului al XVIII-lea, printre altele, la serbări populare în Prater. Adalbert Stifter rememorează în *Wien und die Wiener* („Viena și vienezii", 1844), într-o descriere impresionantă: „...și mai vin și țiganii, tovarăși bizari, amorțiți, personaje rămase într-un timp preistoric, ca în vis, neatinși de prezent. Dar îi vei auzi imediat: chiar de-ar fi trăit toată viața la Prater, cântările lor străvechi sunt neatinse de spiritul și obiceiul tonalităților noastre, ei cântă cu o melancolie înflăcărată, ca ochii lor, și freamătă fabulos și sinuos, întocmai ca firele istoriei lor printre celelalte destine ale lumii."[24] Odată cu

sporirea prejudecăților ideologice naționaliste, țiganilor le-au fost însă aplicate tot mai multe stereotipuri negative, fiind marginalizați, excluși din societate.

Este prin urmare surprinzător că în textul versiunii maghiare originale a *Voievodului țiganilor*, având la origine o nuvelă a scriitorului maghiar Mór Jókai, foarte popular pe atunci, care a stat la baza libretului compus de Ignaz Schnitzer, țiganii nu apar ca străini, ca „tovarăși amorțiți", cum îi văzuse Stifter, sau ca un grup misterios, necunoscut, văzut doar într-o aură folcloristică. Țiganii sunt singurii care îl primesc cu brațele deschise pe Barinkay, emigrantul reîntors acasă, oferindu-i protecție. „Națiunea țiganilor" este așezată pe aceeași treaptă socială cu ceilalți locuitori ai regiunii, dar nu într-o manieră naivă, conciliantă, ci într-una foarte realistă și critică, prin relația dintre Barinkay și „țiganca" Saffi (în originalul lui Jókai, Sándor Barinkay poartă numele de Jónás Botsinkai, iar Saffi nu provine, ca în operetă, din aristocrația turcă, ci este urmașa unui neam nobil de tătari). Această viziune a lui Jókai se regăsește în bună măsură în libretul operetei. Relația dintre Barinkay și Saffi este introdusă aici cu un cântec al lui Saffi în tabloul zece din primul act, iar acest cântec evidențiază reversul realist al unei percepții exclusiv prietenoase, naive și binevoitoare asupra țiganilor: este ca un reproș al „copiilor nopții", ca un strigăt al minorității țiganilor împotriva unei majorități părtinitoare, căreia îi este „frică și fuge din fața" țiganului, considerat hoț și dușman. În realitate, se spune că țiganul ar fi „întotdeauna ... devotat și sincer cu prietenul. De are țiganul prețuire pentru tine, te ascultă orbește. Bărbate – încredințează-i calul tău! Femeie – încredințează-i copilul ... Întinde-i mâna, ai încredere în țigan!"[25]

După cum am menționat deja, libretul scris de Ignaz Schnitzer pentru *Voievodul țiganilor* s-a bazat pe o nuvelă a scriitorului maghiar Mór Jókai. Participant la revoluția de la 1848 ca partizan al lui Lajos Kossuth (iar conținutul piesei este o aluzie la această situație), ulterior, din postura de politician liberal convins și deputat în parlamentul maghiar pentru mai multe legislaturi, Jókai a apărat energic drepturile țiganilor, pledând pentru un tratament similar cu al celorlalte grupuri etnice din Regatul Ungariei, așadar pentru drepturi egale. Pentru a-și

Scanned with CamScanner

duce la îndeplinire obiectivul, i-a familiarizat pe intelectuali și pe responsabilii politici din țara sa cu modul de viață și conținuturile originare ale tradițiilor țiganilor.[26] În plus, o veche prietenie îl lega pe Jókai de arhiducele Joseph, fiul palatinului Joseph decedat în 1847, un frate al împăratului Franz. Arhiducele Joseph se ocupase de-a lungul întregii sale vieți de integrarea socială a țiganilor și cercetase științific limba populațiilor roma și sinti din Ungaria. În anul 1888 el a publicat o gramatică fundamentată științific a limbii țiganilor.[27]

În varianta originală a nuvelei *Szaffi* a lui Jókai – folosită ca bază pentru adaptarea *Voievodului țiganilor* (*Cigánybáró*) din 1885 – „națiunea țiganilor" se compune din supuși ai împăratului, oameni cumsecade și harnici, care însoțesc armatele imperiale ca armurieri și contribuie la victorie; de aceea li se permite pe timp de pace să rămână în țară și să lucreze în minerit și metalurgie sau ca fierari la sate. Jónás Botsinkai (= Sándor Barinkay) are o afecțiune deosebită pentru țigani, îi respectă ca pe semenii lui și îi așază într-un sat mare numit Cigandia. Încă din timpul domniei lui Carol al VI-lea, apoi și sub Maria Tereza începând din 1761, țiganilor li se permisese într-adevăr să se stabilească în Banat. Încă din secolul al XVIII-lea se făcuseră încercări de a-i integra social, țiganii sedentari fiind numiți cu un termen conotat exclusiv pozitiv – „unguri noi". Jókai, care cunoștea aceste antecedente istorice, considera în *Voievodul țiganilor* că „țiganii nu sunt un popor războinic. Dacă ar iubi războiul, nu s-ar fi pornit din patria lor în lumea largă. Țiganului poți să-i dai ordine, îndură orice glumă, orice grosolănie. Munca pe care nu vrea să o facă nimeni îl așteaptă pe țigan. El știe să se adapteze..." Jókai cunoștea, desigur, și stereotipurile negative tot mai des vehiculate la adresa țiganilor, care îi prezentau ca vrednici de dispreț pentru restul populației, și formula acuze aprige împotriva acestor prejudecăți: „'Țigan!' Nimănui nu-i place să fie numit așa. Nimeni nu vrea să aparțină acestui popor. Până și țăranul îl disprețuiește pe bietul țigan. Lui i se dă cea mai abjectă muncă, pe care nimeni nu vrea să o facă. Nici nu este lăsat să se apropie de o altă muncă, căci: 'Țiganului nu-i place munca la câmp'. Este alungat dintr-un sat în altul, fiind acuzat că fură, înșală și are de-a face cu vrăjitoria. Dacă este lovit, nu are voie să se plângă, căci dacă se plânge, lumea râde de el."[28] Jókai a

Scanned with CamScanner

încercat să răstoarne clișeul acestei imagini negative în nuvela sa, iar libretul inițial al operetei s-a mulat pe intenția mai sus amintită. După cum am arătat, aici tocmai țiganii sunt alături de emigrantul Barinkay întors acasă, îl sprijină cu loialitate, din postura lor de compatrioți, și îl protejează de invidia și de neîncrederea acelora care ar trebui să-i fie mai apropiați din punct de vedere social.

Imaginea țiganilor, a numeroasei populații roma și sinti din Banatul timișean, din Ungaria și din Monarhie, așa cum este conturată ea în *Voievodul țiganilor*, poate fi considerată și o încercare directă, deci voită de a respecta și aprecia mai ales acea grupare etnică disprețuită ce fusese expulzată la extremitatea societății. Această imagine a țiganilor conține și îndemnul indirect la toleranță și respect față de minoritățile etnice în general, așadar față de naționalitățile „străine", la integrarea lor în construcția multietnică a Monarhiei.

Analiza *Voievodului țiganilor* relevă cel puțin un lucru: opereta vieneză din perioada *Hochliberalismus* trebuie să fie percepută, ca și opereta modernității din jurul anului 1900, ca o oglindire a acelei mentalități sociale, politice și culturale a păturii sociale căreia i se adresa și din al cărei context intelectual își culegea subiectele, conținuturile acțiunilor. Recontextualizarea ei într-un cadru temporal și social concret, care să reflecte de asemenea istoria unei perioade revolute, ne permite așadar să înțelegem mai bine funcția socială a acestui gen de divertisment. Critica adusă societății și politicii se încadrează perfect pe scena veselă, amuzantă a teatrului de divertisment, care știa să atenueze nemulțumirea generală față de realitatea stringentă prin momente hazlii, ce stârneau hohotele de râs ale publicului. Opereta nu oferea, așadar, o imagine fidelă a situației reale pe care o critica, ci o transpunere a ei în lumea amuzamentului, uneori într-o lume a iluziei. Astfel reușea să vină în întâmpinarea expectanțelor spectatorilor pe care dorea să-i distreze. Le deschidea celor care veneau la teatru acele spații ficționale unde puteau să evadeze din realitatea cotidianului social-politic, cel puțin într-o seară și atât cât ținea piesa. Această funcție era cu atât mai convingătoare cu cât acțiunea și muzica pendulau între o ironie voalată și o seriozitate specifică spațiului existențial real, așa cum se întâmpla în multe operete ale lui Strauss, încă de la *Indigo* (1871),

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

dar mai ales în *Voievodul ţiganilor*.[29] Opereta vieneză s-a îndepărtat de unul dintre modelele ei, şi anume de opereta pariziană a lui Offenbach, al cărei punct forte consta tocmai în ironie. Distanţarea era întemeiată pe acel mod tipic de abordare fictional-ironică a elementelor şi determinărilor cotidianului burghez. Prin transformarea acestei tendinţe ironice iniţiale, ce nu s-a mai mulţumit doar cu persiflarea pervertitoare a realităţii, ci a trecut la citate directe, realiste din viaţă, opereta vieneză a sfârşitului de secol XIX a anticipat acea orientare definitorie a unora dintre operetele de după Primul Război Mondial. Şi acestea erau piese vesele, dar aveau un final serios, tragic. Sentimentalismul tematic şi muzical în care alunecaseră unele operete ale sfârşitului de secol trebuie interpretat ţinând cont de intersectarea acestor două planuri. Această dimensiune nu este valabilă şi pentru *Văduva veselă* a lui Franz Lehár, care poate fi considerată una dintre primele operete moderne.

Limbajul criptat din *Văduva veselă*

Cu siguranţă că mediul politic şi social prezentat în *Văduva veselă* (1905) nu putea fi străin pentru publicul vienez de la turnanta secolului. Avem mai întâi locul acţiunii: ambasada statului Pontevedro din Paris. „Pontevedro”, o deghizare – impusă poate de cenzura oficială – a statului balcanic Muntenegru, figura ca sinonim pentru o ţară retrogradă, unde domneau realităţi „atavice”, învechite, cvasi-absolutiste, aşadar premoderne, şi care era mereu prezentată de presă ca „simbol al ridicolului”.[30] Cotidienele relatau aproape în fiecare zi despre evenimentele din fostele teritorii otomane. În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, micul principat Muntenegru a reuşit să se elibereze de sub dominaţia turcă (1852-1854) după mulţi ani de lupte. Independenţa câştigată cu ajutorul Austriei a fost apoi consolidată pe plan internaţional de marile puteri în 1878, prin Tratatul de la Berlin. Drept rezultat, legăturile Principatului Muntenegru cu Poarta s-au desfăşurat din ce în ce mai amiabil, astfel încât deja în 1833 principele muntenegrean a putut face o vizită de prietenie sultanului la Constantinopol, unde a fost primit cu toată cinstea. Toate aceste evenimente erau întru totul cunoscute şi familiare cetăţeanului vienez educat. Politica muntenegreană era de

mare importanță pentru Austria și din perspectiva siguranței Dalmației, la fel și întreaga politică balcanică ce intrase în câmpul de interes public mai ales în urma ocupării Bosniei-Herțegovina (1878) de către Austro-Ungaria. Politica din Balcani – „colțul furtunilor Europei”, cum a fost numită regiunea în anii 1890 de către ministrul comun de externe, contele Agenor Goluchowski[31] – a absorbit într-adevăr, începând cu ultimii ani ai secolului al XIX-lea, o mare parte din energiile politicii externe ale Monarhiei dualiste, care urmărea stăvilirea tendințelor din ce în ce mai evidente ale unirii slavilor de sud într-un regat (sub conducere sârbă), care ar fi periclitat supremația austriacă în Balcani, și sprijinirea în schimb a statelor mici precum Muntenegru, susținându-le revendicările teritoriale. În Muntenegru, Monarhia nu era reprezentată doar printr-un agent diplomatic propriu, în persoana consulului imperial din Cetinje, ci preluase și anumite atribuții de stat garant: poliția portuară și sanitară de-a lungul coastei intra sub jurisdicția organismelor austro-ungare, Muntenegru preluase legislația maritimă aplicată în Dalmația, iar Monarhia acorda comerțului din Muntenegru protecție specială.

Fundalul politic și social din *Văduva veselă* nu era nicidecum un produs al fanteziei, el corespundea într-adevăr principatului Muntenegru și realității sale politico-sociale. Hanna Glawari dezvăluie secretul despre Pontevedro la începutul actului al doilea printr-o aluzie clară la statul balcanic: „Vă rog să zăboviți aici, unde se serbează ziua principelui după tradiția natală, ca și cum am fi acasă în Cetinje!” Iar înainte de a interpreta renumitul cântec „Vilja”, Hanna trimite la originea motivului Vilja și prin urmare din nou la Muntenegru: „Acum lăsați-ne să cântăm ca acasă poezioara despre o zână, pe care, după cum se știe, acasă o cheamă Vilja”. Apoi urmează cunoscutul cântec despre „Fata pădurilor”: „Acolo trăia o Vilja, o fată a pădurilor, un vânător o vede printre stânci ... Plin de dor, el începuse să ofteze: Vilja, o Vilja, tu fată a pădurilor, prinde-mă și lasă-mă să-ți fiu ales ... Fata întinse mâna către el și-l trase în sălașul ei stâncos...”[32] Care este legătura dintre această Vilja din *Văduva veselă* și modelul ei inițial? Motivul Viljei provine într-adevăr dintr-o legendă populară din Dalmația și Muntenegru. Se poate presupune că unii spectatori cunoșteau deja această legendă populară, mai ales că volumul dedicat Dalmației din bine-cunoscuta

Scanned with CamScanner

enciclopedic *Kronprinzenwerk. Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild* („Lucrarea Prințului de Coroană. Monarhia austro-ungară în cuvânt și imagine") relatează amănunțit: „Viljele sunt fete cu copite de cal, ele trăiesc în peșteri și se adună laolaltă în păduri, la izvorul râului sau la fântâni." Ele sunt binevoitoare cu oamenii, „mai ales atunci când aceștia se disting prin vitejie sau prin altă virtute, pe plac le sunt de exemplu poeții și artiștii; pe femei le privesc cu bunăvoință mai ales dacă sunt înzestrate cu frumusețe, dacă știu să cânte sau să brodeze frumos, și așa mai departe."[33]

În afară de aluziile directe mai sus menționate referitoare la determinările topografice și etnografice ale subiectului, numele personajelor din *Văduva veselă* nu erau întru totul fictive, ele trezind unele amintiri publicului burghez. Lumea trebuie să fi fost oarecum familiarizată cu țara, cu oamenii care trăiau aici și cu instituțiile sale civile și militare, îndeosebi din relatările jurnalistice, care erau fie favorabile, fie critice, uneori chiar caustice. Ele au fost propagate în a doua jumătate a anilor 1890 mai ales de *Neue Freie Presse*, dar unele informații puteau fi culese și din diferite monografii, de exemplu din cartea lui Kurt Hassert *Reise durch Montenegro* („Călătorie prin Muntenegru") apărută în 1893 la Viena.[34] Chiar și în gruparea „Jung Wien", din care făcea parte și libretistul Victor Léon, povestirile literare ale lui Robert Michel (1876-1957), introdus de Leopold von Andrian în cercul celor care se întruneau la Cafeneaua Griensteidl în anul 1897, contribuiau și ele la o informare absolut favorabilă despre Muntenegru. În anul 1898, Michel publica una din primele sale povestiri despre Balcani în revista „Die Zeit" editată de Hermann Bahr. Cei doi ani petrecuți de Robert Michel pe teritoriul ocupat al Bosniei-Herțegovina au fost decisivi pentru informările sale literare, Michel compunându-și încercările poetice prin observarea nemijlocită a datinilor și obiceiurilor locuitorilor țării. În ciuda politicii sale de expansiune uneori agresive, Austro-Ungaria nu a fost un protector antipatizat al țărilor balcanice. Conform declarației unei țigănci, „niciodată poporul [din Muntenegru] n-a arătat vreo urmă de ură împotriva Austriei". Această atitudine prietenoasă a muntenegrenilor contrasta cu sentimentele de superioritate și numeroasele prejudecăți ale austriecilor. „Cine pică bacalaureatul în Austria poate să

devină ministru al învățământului în Muntenegru"[35] sau alte declarații jignitoare similare, generate de o presupusă superioritate culturală a Vienei ce privea cu dispreț către Muntenegru, n-au putut totuși zdruncina legăturile prietenești dintre cele două state, care guvernau și politica oficială.

Publicul era destul de bine informat și despre contextura istorică a țărilor balcanice, în special despre cea a Muntenegrului, având nenumărate legături cu Monarhia. Prin urmare, nu a rămas necunoscut faptul că prințul Danilo I. Petrović-Njegoš a obținut în 1852 recunoașterea titlului de către Austria și Rusia, reușind să înalțe Muntenegrul la rangul de principat autonom, conform drepturilor primului moștenitor de sex masculin prevăzute de dinastia Petrović-Njegoš. Pe tron se afla principele Danilo, asupra căruia avea mare influență soția sa Darinka, o femeie frumoasă, cultivată și filofranceză, fiica unui comerciant bogat pe nume Kvekić. El era sprijinit de „marea" Skupština, un fel de parlament, ce reunea *de jure* pe toți muntenegrenii majori, dar de regulă principele se baza pe „mica" Skupština, unde nu aveau voie să figureze decât nobilii, cei din clanul „Glawari". Danilo, Glawari sau Njegoš (Njeguš), un cognomen al dinastiei după locul ancestral omonim, și Zeta – un râu din Muntenegru și în același timp denumirea unei mici unități militare – nu erau prin urmare nume inventate. Ele se regăseau, firește, într-o formă voalată sau criptată în subiectul operetei, însă fiind însoțite de diferite asocieri, puteau fi decodate fără probleme chiar și de spectatorii mai puțin cultivați. De exemplu, doar cu câțiva ani înainte de premiera operetei *Văduva veselă*, în anul 1899, prințul moștenitor muntenegrean Danilo, fiul principelui aflat pe tron Nikola Petrović-Njegoš, s-a căsătorit cu o prințesă din Mecklenburg.

Critica voalată a politicii timpului

Mai mult, toate aceste nume și țara însăși comportau o valență simbolică ascunsă, rezonantă la fiecare menționare a denominației Pontevedro, așadar a Muntenegrului. Nu ar fi foarte deplasat să presupunem că am putea stabili o paralelă între Muntenegru și Monarhia Dunăreană dacă am lua în considerare posibilitatea recunoașterii realităților politice și

Scanned with CamScanner

sociale ale Monarhiei în „Pontevedro". Cred că este important să evidențiem acest dublu nivel argumentativ al persiflării din *Văduva veselă* și să nu cădem, în mod naiv, pradă tentației de a detecta doar o viziune superficială și clișeizată a unei țări balcanice străine, exotice și bizare. În același timp, nu putem nici să punem imaginea creionată aici pe aceeași treaptă cu relatările negative din presa cotidiană, nici să reperăm elementele exotice și străine chiar și în articularea lor muzicală. Cu toate acestea, tonalitățile muzicale rezultate din întâlnirea aproape cotidiană cu larg răspândita muzică de divertisment sau militară erau deosebit de familiare tocmai pentru un locuitor al marilor centre urbane din Monarhie. Opereta în general, și cea vieneză în mod special, folosea întotdeauna această ironie ambiguă, iar aici mai ales voalarea ei prin *travesti*. Cine nu vrea să înțeleagă sau nu este pregătit să accepte acest lucru ar trebui să observe, de exemplu, în unele operete de Offenbach, o pură ridiculizare a antichității și nu a propriului prezent, în speță a celui de-al Doilea Imperiu francez. De aceea ni se pare că opinia conform căreia operetele sfârșitului de secol, deci și *Văduva veselă*, ar fi luat în derâdere mai ales „exponenții alterității"[36] se bazează pe o neînțelegere a funcției lor și a profundului mesaj secundar, în fapt definitoriu. Este vorba despre critica indirectă și ridiculizarea realităților proprii, „făcute în casă". Felix Salten la Viena și colegii săi scriitori din Ungaria au recunoscut și au evidențiat în *Văduva veselă* caracterul ei actual și reflectarea propriei lor condiții, dovedindu-se a fi niște observatori mai buni și mai autentici decât alții, mai ales decât unii poeți de mai târziu.

Atunci raportul de egalitate dintre Pontevedro și Monarhia Dunăreană devenise într-adevăr evident, și câteva exemple vor încerca să ilustreze acest lucru. Unde putem căuta termenii de comparație dintre Austria și Muntenegru? Un exemplu ar fi relațiile Monarhiei cu Germania, care, la fel ca relația Muntenegrului cu Poarta, cunoscuseră o dezvoltare și o îmbunătățire amiabilă continuă; al doilea aspect ar fi structura de guvernare monarhică a Austriei ce se regăsea și în Muntenegru; în al treilea rând, ar fi neputința ambelor țări de a „reprezenta interesele populației"; și, în sfârșit, o diplomație și o politică externă a statului multinațional care erau complet netransparente pentru cetățeanul de

rând. Astfel de analogii cu Austro-Ungaria au mai fost accentuate și prin similitudinea simbolurilor exterioare ale celor două state. Stema Muntenegrului semăna izbitor cu cea a Monarhiei: un vultur bicefal purtând coroana imperială, cu sceptrul și sabia în dreapta și globul crucifer în stânga. Un spectator al operetei lui Lehár cât de cât instruit ar fi sesizat, pe baza acestor puncte de comparație, dar și a altora, analogii între cele două state, iar îndată ce voalarea deliberată din subiectul operetei era percepută ca atare, scopul libretistului Léon și al compozitorului Léhar va fi fost deja atins. Or, acesta era de a ataca într-o formă muzicală și scenică realitatea proprie, austriacă, din „Kakania", și nu principatul Pontevedro-Muntenegru. Cu siguranță că publicul a sesizat repede această voalare ironică, precum și critica ascunsă a realităților locale, manifestându-și recunoștința printr-o aprobare entuziastă de-a lungul a mai mult de patru sute de reprezentații *en suite*.

Opereta expunea în mod repetat evenimente actuale ale politicii timpului. *Văduva veselă* vorbește despre „Dubla Alianță", despre „Tripla Alianță", despre „echilibrul european" sau despre „politica ușilor deschise": toate aceste cuvinte-cheie erau preluate din limbajul politic real al Monarhiei și ar fi trebuit să fie extrem de familiare pentru contemporani. „Dubla Alianță" fusese încheiată în octombrie 1879 între Monarhie și Imperiul german, împotriva unui pretins atac din partea Rusiei, și a fost extinsă în 1882 printr-un acord cu Regatul Italiei, devenind „Tripla Alianță". Deoarece alianța preconiza inclusiv măsuri de protecție pentru cazul când unul dintre membri ar fi fost atacat de o putere străină, au fost luate măsuri pentru evitarea unei posibile situații de criză inopinată prin asumarea unei politici preventive în anii următori. Ea ținea cont și de alte state din „concertul" puterilor europene, motiv pentru care erau încurajate relații amiabile cu acestea, în special cu cele din Europa de Vest; o astfel de politică urmărea menținerea „echilibrului european". Alianța se lovea de un scepticism sporit în rândul opiniei publice. Pe de o parte, orientarea ofensivă împotriva Rusiei era privită în Austro-Ungaria ca un pericol pentru menținerea păcii. Rusia figura ca protector al slavilor din Monarhie, în special a sârbilor ortodocși, iar interesele ei se coagulau în Balcanii din imediata

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

vecinătate a Austro-Ungariei; pe de altă parte, legătura cu Germania și dependența militară sporită ce ar fi rezultat de aici erau văzute ca o slăbire a propriei raze de acțiune politică. Această opinie nu era susținută doar de vechea gardă a liberalilor austrieci. Unul din principalii sceptici a fost prințul moștenitor austriac, arhiducele Rudolf, care într-o scrisoare deschisă, anonimă, adresată tatălui său împăratul Franz Joseph cerea explicații pentru această legătură unilaterală cu Imperiul German, pe care el o considera un mare pericol pentru existența viitoare a Monarhiei. „După șase sute de ani de guvernare glorioasă, Habsburgii au ajuns, în măreția lor, la o răscruce. Luați deciziile cu grijă, Maiestate! Drumul pe care vi-l așterne în față tentația și care vă prezintă interesele generale și particulare în mod ispititor duce la o disoluție și o prăbușire sigură. Celălalt drum, care este mai bun tocmai din această cauză, deoarece cancelarul [Bismarck, n. aut.] vrea să îl blocheze, duce la restaurarea măreției trecute a Austriei, la pacea generală, la ușurarea greutăților sufocante și a grijilor chinuitoare care apasă astăzi asupra întregii Europe. Încă mai ezitați, Maiestate? Există o singură alianță în Europa care are temei, ea este legătura declarată sau tacită a Austriei cu Rusia și Franța."[37]

La începutul secolului, când înarmarea aliaților devenise din ce în ce mai evidentă, reprezentanții marilor partide, nu în ultimul rând creștin-socialii, și-au manifestat îngrijorarea față de politica oficială a alianței, această atitudine sceptică reflectând pe deplin opinia alegătorilor. Alegătorii creștin-socialilor proveneau în special din largi pături sociale ale noii burghezii urbane, prin urmare din acea burghezie care era unul dintre principalii receptori ai operetelor contemporane. Ironica șfichiuire defăimătoare a Dublei și a Triplei Alianțe și susținerea „echilibrului european" și a „politicii ușilor deschise" – un slogan politic promovat inițial (1899/1900) de către Statele Unite ale Americii, pledând în favoarea liberalizării economice și a comerțului statelor europene în China, dar care a fost curând asociat, în sens lărgit, cu o liberalizare a comerțului în general – reflectă pe deplin mentalitatea politică a acelui segment de populație de unde proveneau spectatorii principali ai *Văduvei vesele*.

În linii mari consider că succesul de care s-a bucurat *Văduva veselă* se baza, cel puțin în parte, pe exprimarea a ceva deja existent și cunoscut pentru opinia publică. Marele răsunet pe care opereta l-a avut nu în ultimul rând datorită satirizării acestei politici indică atitudinea sceptică, de respingere a păturilor urbane de mijloc vizavi de această politică. Iar readucerea unor pasaje din ambiguitatea voită a subiectului operetei în mediul politic real, cu alte cuvinte recontextualizarea lor în mediul lor socio-politic și cultural, își propune să evidențieze că acele cuvinte politice cheie utilizate aici nu sunt invenții vagi, ci împrumuturi din limba politică oficială a momentului. Succesul răsunător al criticii exprimate în operetă se datora mai ales intersectării deliberate a două planuri diferite: planul public-politic și planul domeniului privat, de pildă cel al sectorului intim al căsniciei, asociere cu un efect complet neașteptat asupra publicului, spirituală, amuzantă și plină de duh, putând provoca un hohot de râs eliberator. Căsnicia, considera de exemplu Danilo, ca reprezentant al modernității, ar trebui să fie, conform unei concepții burgheze învechite, întotdeauna o „dublă alianță", „dar în curând apare o Triplă Alianță, care este adesea luată în calcul după momentele de slăbiciune. Din echilibrul european ... nu mai rămâne în curând nimic. Motivul îl găsim mai ales aici: doamna cedează prea ușor politicii ușilor deschise"![38]

Și dreptul universal de vot a fost prezentat și persiflat, uneori chiar caricaturizat în *Văduva veselă*, ceea ce corespundea pe deplin părerilor anumitor cercuri burgheze în perioada dezbaterilor referitoare la această reglementare legislativă. Căci atunci când discuția cu privire la introducerea dreptului universal de vot a reizbucnit cu toată forța, după criza guvernamentală maghiară din 1905, unele grupări de la Curte și de la guvernare au sperat, pe de o parte, în consolidarea partidelor confesionale și socialiste de masă care pledau pentru susținerea și unitatea Monarhiei, putând să profite de pe urma introducerii sufragiului universal. Pe de altă parte, se dorea o îngrădire a influenței politice a grupărilor și partidelor care, deși odinioară liberale, acum acționau în spiritul unor convingeri naționaliste pronunțate. În cazul introducerii dreptului universal de vot, acestea trebuiau să aibă în vedere o posibilă pierdere a supremației lor politice. Discuția asupra

dreptului de vot a atins punctul culminant când, pe data de 4 noiembrie 1905, prim-ministrul, baronul von Gautsch, a promis proiectul definitiv al reformei dreptului mai sus invocat. Pe data de 28 noiembrie, la Viena a avut loc o demonstrație în masă pentru introducerea dreptului universal de vot, organizată de social-democrați, la care au luat parte 200.000 de oameni. Dreptul universal de vot pentru bărbați a intrat în vigoare abia un an mai târziu, la 26 ianuarie 1907.[39] Nimeni altul decât Arthur Schnitzler a parafrazat această discuție publică și mai ales scepticismul multor cetățeni față de reforma dreptului de vot în romanul său *Drum deschis* (*Der Weg ins Freie*, 1908): „Căci mi se pare că politica este elementul extraordinar în care oamenii se pot mișca, doar ca nu își dau seama ... M-am gândit la acest lucru când am luat parte de curând la o întrunire politică (mint, de fapt acum mi-a venit în gând), dar bineînțeles – la o întrunire a muncitorilor și muncitoarelor în Brigittenau, unde o însoțisem pe domnișoara Therese Golowski și unde am fost silit să ascult șapte discursuri despre dreptul universal de vot. Fiecare dintre vorbitori – și Therese se număra printre ei – se exprima ca și cum pentru ei personal nu ar fi existat nimic mai important decât rezolvarea acestei probleme, și am senzația că nici unul dintre ei nu bănuia că în adâncul sufletului întreaga problemă le era extrem de indiferentă. Therese a fost firește foarte indignată când i-am mărturisit ce cred."[40] Dreptul universal de vot și cel la care aspirau femeile, și anume de a lua parte la politică prin includerea lor între persoanele cu aceste drepturi, a fost comparat în *Văduva veselă* cu situația unui bal, unde domnii curtează doamnele (acompaniați de un „marcia moderato"), „se agită" și „se afișează", dar la momentul alegerii doamnei trebuie să îndure refuzul lor, ceea ce în final nu duce la nimic, căci: „Doamnele se luptă de mult să aibă aceleași drepturi cu bărbații, acum madam' are, iată, dreptul de vot, și nu știe ce să facă cu el"![41] Mișcarea de emancipare feminină din jurul anului 1900 a fost astfel blamată în mod ironic și persiflată în manieră sarcastică. Ar fi, bineînțeles, greșit să desprindem o tendință misogină din operetă; aici mai degrabă era vorba, conform spuselor Hannei Glawari, despre o persiflare critică și o condamnare a politicii în general: „„...ah, cum urăsc politica, bărbatului îi distruge caracterul, nouă femeilor ne fură șarmul".[42]

Ce concluzie se poate trage din aceste asocieri și intersectări ale operetei cu condițiile socio-politice și culturale reale ale timpurilor ei? Cred că am putea formula astfel: genul operetei ar trebui perceput mereu așa cum a vrut el să fie inițial: conform cu realitatea și în același timp amuzant, critic dar totodată vesel, serios și totuși în același timp înzestrat cu o doză de haz și sarcasm – cum, de fapt, se vor a fi înțelese și interpretate toate comediile de la Aristofan încoace.

Spațiu al memoriei culturale

Dintr-o perspectivă de teorie a culturii și dacă ne gândim la aceste indicii concrete și la considerațiile expuse, putem atrage atenția asupra unui alt aspect al operetei vieneze. În ceea ce privește dimensiunea muzicală și cea de conținut, și chiar atunci când argumenta într-o manieră critico-ironică, ea se folosea de tot mai multe asemenea toposuri motivice, pe care le utiliza în mod precis ca piese de decor. Valsul și „Fetița dulce" (opereta cu același nume de Heinrich Reinhardt a avut premiera în anul 1901) au devenit sinonime stereotipice pentru Viena, cum era polca pentru locuitorii Boemiei, mazurca pentru polonezi, sau ceardașul și pusta – respectiv lumea țiganilor, cum fusese ea evocată în *Voievodul țiganilor* – un șablon curent pentru Ungaria. În mod similar, anumitor grupe de persoane (nobilimii, țăranilor, burgheziei) li s-a atribuit o valoare simbolică, ce-și găsea întrebuințarea și în limbajul cotidian, dobândea statutul de clișeu și putea fi inserat mai târziu în nenumărate reprezentații de operetă, pentru a face aluzie la unele ideologii politice sau la o anume viziune asupra lumii. Altfel spus, datorită multiplelor ei citate, opereta ar putea fi și un loc al unei „mémoire culturelle", un spațiu al memoriei culturale unde diversele coduri socio-culturale ale regiunii Monarhiei erau păstrate și transmise mai departe. Asemenea coduri socio-culturale nu își aveau originea doar în diversitatea culturală regională ce se reflecta în conștiința culturală, în identitatea culturală a multor pături sociale urbane; ele păreau să conțină și un răspuns la acele diverse mentalități socio-politice ce se materializau în reacții concrete, critice față de evenimentele politice, și

care întruchipau în totalitatea lor conținuturile unei culturi politice specifice pentru locuitorii statului multinațional.

Operetei i-a revenit indirect și o altă funcție, aceea de formatoare de identitate, misiune pe care o putea îndeplini prin faptul că înfățișa mereu spectatorilor caracterul multicultural al regiunii, recurgând la citate literare sau muzicale directe sau ascunse. Ea se adresa unui public care, la Viena sau Budapesta, aparținea unei categorii urbane multi-etnice, amintindu-i în același timp să fie conștient de această diversitate etnică, multiculturală. Astfel, unele dintre caracteristicile culturale particulare prezentate căpătau uneori și conotații suplimentare, respectiv posibilitatea de a reda mai mult decât conținuseră inițial. De exemplu, tot ceea ce dorea să exprime un vals, și anume entuziasm ritmic, grație, beatitudine, era identificat spontan cu locul lui de proveniență. De fiecare dată când se auzea un vals, avea să fie interpretat ca un „semnal" pentru Viena și pentru vienezi. Asemenea tipizări clișeizate nu se puteau evita, iar ele suprimau uneori chiar și criteriile constitutive originare. În spatele apariției acestor caracteristici identitare care uneori puteau fi preluate din ficționalitatea limbii scenice și transferate în realitatea limbajului cotidian, prin faptul că ceea ce era afirmat cu tărie seara la teatru era repetat și în cele din urmă crezut ziua următoare, se ascunde problema invenției realității istoric-culturale, a așa-numitelor „invention of traditions".

Dacă urmărim considerațiile istoricului englez Eric J. Hobsbawm[43], avem de-a face deseori cu conținuturi, mai ales în contextul cultural al ultimelor două sute de ani, care au devenit relevante de-abia în contemporaneitate, deoarece li s-a imputat că ar fi rudimentare și vechi, că ar proveni dintr-un trecut îndepărtat. Este oare vorba într-adevăr despre conținuturi noi și deci reacții la anumite situații din prezent, sau pur și simplu despre o investigare arbitrară a unor conținuturi, apărute inițial întru cu totul alt context, cărora însă li s-a conferit autenticitate și autoritate în noul context? Aici s-ar recurge la atribuirea unei determinări istorice „inventate", încercând să li se asigure conținuturilor o relevanță generală printr-o repetare continuă a presupusei istoricități. Discutăm aici, pe de o parte, despre conținuturi realizate artistic, în sensul „inventării tradițiilor" propuse de Hobsbawm, un fenomen devenit

semnificativ pentru noile pături sociale de la sfârșitul secolului al XIX-lea.[44] Sau avem de a face cu conținuturi ce au fost utilizate pentru anumite valori simbolice, dar care nu le caracterizau. Hobsbawm furnizează exemple în acest scop și face trimitere printre altele la procesiuni festive burgheze din secolul al XIX-lea, care încercau să insinueze o legătură între prezent și trecut prin înfățișarea unei anumite vestimentații (îmbrăcăminte tradițională), prin atribuirea anumitor caracteristici grupurilor sociale, prin „imagini vii" ș.a. Cu alte cuvinte, un port popular era „revitalizat" și i se conferea o autenticitate istorică, ori inițial aceasta nici măcar nu îi era proprie. În realitate, portul respectiv era o „tradiție inventată", despre care totuși se spunea imediat că ar fi rudimentară și veche. Privind din punct de vedere strict istoric, această recurgere la trecut nu putea să reziste, și doar prin reiterarea sa constantă și îndoctrinare devenea credibilă și se putea considera că a dobândit conținuturi istorice reale. Spre deosebire de conținuturile unei memorii culturale vii, în cazul tradiției inventate este vorba despre construcții fictive. Dar chiar și conținuturile unei „mémoire culturelle", de exemplu un obicei încă păstrat sau o conduită cotidiană netrecută prin filtrul reflecției, sunt în pericol să fie modificate în resorturile artificiale ale mentalului. Exista posibilitatea ca astfel de preschimbări sa fie realizate prin diverse manipulări, așa cum se întâmplă la teatru, pe scenă. Nu în ultimul rând în operetă s-a petrecut tocmai acest lucru, de exemplu cu valsul sau cu ceardașul.

Chiar și frecventa poziție critică a operetei față de condițiile politice și sociale sau prezentările fidele ale grupurilor minoritare marginale, cum sunt țiganii, pot contribui până la urmă la conturarea unei conștiințe false. Portretul țiganilor din originalul lui Jókai este mult mai plurivalent decât cel ulterior din libretul lui Schnitzer la *Voievodul țiganilor*. Schimbările succesive din *Voievodul țiganilor* la care s-a recurs în urma nenumăratelor reprezentații, sunt parțial și o anticipare a clișeelor care îi prezentau pe țigani în chip exotic, ca în *Zigeunerliebe* („Dragoste de țigan", 1910) a lui Franz Lehár sau în *Der Zigeunerprimas* („Vedeta țiganilor", 1912) a lui Emmerich Kálman. Funcția operetei ca formatoare a modului de a privi realitatea se păstra încă și aici, numai că, pe lângă evocarea conținuturilor culturale existente și a diferitelor

asocieri, ea determina în acelaşi timp o percepţie falsă, pretextând aceste „invented traditions”. Împreună cu celelalte, ele erau stilizate excesiv, stereotipizate şi ridicate la rangul de caracteristici constitutive ale unei identităţi. Dar nu numai mesajele transmise de un libret, ci şi temele muzicale prelucrate de operete puteau contribui la zugrăvirea unei asemenea gândiri eronate. De exemplu, cântecele populare maghiare interpretate după tipicul ţiganilor erau prezentate drept muzică populară maghiară originală, prin urmare muzica populară maghiară a început să fie considerată identică cu cea ţigănească. Astfel, opereta a blocat – poate cu excepţia comediilor muzicale maghiare din jurul anului 1900, cum era *János Vitéz* a lui Pongrác Kacsóh – accesul la acea diversitate muzicală lingvistică primară, ce fusese redescoperită imediat după sfârşitul secolului prin cercetările lui Béla Bartók şi Zoltán Kodály. Modul eronat de percepere a realităţii şi identificarea clişeizată cu un trecut cultural „inventat” se bazează în mod direct pe acea intermediere muzicală, aşa cum era ea transpusă de opereta vieneză.

Note

[1] Referitor la caracterizarea burgheziei din Monarhie, cf. Ernst Bruckmüller, Hannes Stekl, *Zur Geschichte des Bürgertums in Österreich*, în: Jürgen Kocka, Ute Frevert (Hg.), *Bürgertum im 19. Jahrhundert. Deutschland im europäischen Vergleich*, München 1988, 160-192. György Ránki, *Die Entwicklung des ungarischen Bürgertums vom späten 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert*, *ibidem*, 247-265. Peter Hanák, *Ungarn in der Donaumonarchie. Probleme der bürgerlichen Umgestaltung eines Vielvölkerstaates*, Wien–München–Budapest 1984, p. 281. Ernst Bruckmüller, Ulrike Döcker, Hannes Stekl, Peter Urbanitsch (Hg.), *Bürgertum in der Habsburgermonarchie*, Wien–Köln 1990.

[2] Hugo von Hofmannsthal, *Gabriele D'Annunzio* [1893], în: idem, *Reden und Aufsätze* Bd. 1 = Gesammelte Werke in zehn Bänden, hg. von Bernd Schoeller, Rudolf Hirsch, Frankfurt/M. 1979, 174.

[3] Cf. şi Leslie Bodi, *Tauwetter in Wien*, p. 311, p. 321, p. 354.

[4] Cf. Hanns Jäger-Sunstenau, *Statistik der Nobilitierungen in Österreich 1701-1918*, în: Gerhard Geßner (Hg.), *Österreichisches Familienarchiv. Ein genealogisches Sammelwerk* Bd. 1, Neustadt an der Aisch 1963, 3-16. Berthold Waldstein-Wartenberg, *Österreichisches Adelsrecht 1804-1918*, în: Mitteilungen des Österreichisches Staatsarchivs 17/18 (1964/65), 109-146. Moritz Csáky, *Adel in Österreich*, în: *Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs. Von der Revolution zur Gründerzeit I.*, Ausstellungskatalog Schloß Grafenegg 1984, 212-219.

Scanned with CamScanner

[5] Rudolf Lothar [= Lothar Spitzer], *Von der Secession*, în: Die Wage 1 (1898) 813, *apud*: *Jugend in Wien. Literatur um 1900*. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar, Marbach am Neckar ²1987, 277.

[6] Ferdinand von Bauernfeld, *Aus Alt- und Neu-Wien*, în: *Bauernfelds ausgewählte Werke*, hg. von Emil Horner, Bd. 4, Leipzig, f.a., 216.

[7] Hugo von Hofmannsthal, *Ungeschriebenes Nachwort zum „Rosenkavalier"* (1911), în: H. von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke, Dramen* V: *Operndichtungen*, 146-147.

[8] Bertha Zuckerkandl, *Österreich intim. Erinnerungen 1892-1942*, hg. von Reinhard Federmann, Frankfurt/M.–Berlin–Wien 1970, 12. Bertha Z. a fost soția anatomistului prof. Emil Zuckerkandl și fiica scriitorului și publicistului Moritz Szeps. Ea a fost înrudită prin căsătorie cu Clémenceau și a jucat un rol de intermediar în cadrul inițiativelor de pace ale prințului Sixtus von Bourbon-Parma.

[9] Endre Ady, *Péntek esti levelek* 28 (= Nagyváradi Napló 10.5.1903).

[10] Philippe Ariès, Georges Duby (Hg.), *Geschichte des privates Lebens* 4: *Von der Revolution zum Großen Krieg*, hg. von Michelle Perrot, Frankfurt/M. 1992, 566.

[11] Thorsten Stegemann, *„Wenn man das Leben durchs Champagnerglas betrachtet...". Textbücher der Wiener Operette zwischen Provokation und Reaktion*, Frankfurt/M. 1995, 225. Arnold Hauser, *Sozialgeschichte* 857.

[12] Arnold Hauser, *Sozialgeschichte* 857.

[13] *Ibidem*, 854. Cf. și László Mátrai, *Alapját* 99. Karlheinz Rossbacher atrage și el atenția asupra acestui context social, respectiv asupra componentei social-critice a operetei vieneze (mai ales a operetei *Liliacul*). Cf. Karlheinz Rossbacher, *Literatur und Liberalismus. Zur Kultur der Ringstrassenzeit in Wien*, Wien 1992, 147/157, în special p. 150.

[14] Hanna la finalul primului act al *Văduvei vesele*: „...urâtă mi-e politica, bărbatului îi corupe caracterul, nouă femeilor ne fură șarmul", în: Franz Lehár, *Die lustige Witwe. Klavierauszug mit Text*, Wien, f.a. [Doblinger 1905], p. 42.

[15] Cf. Ferdinand Kürnberger, *Briefe an eine Freundin*, hg. von Otto Erich Deutsch, Wien 1907, 404. Idem, *Geschichte meines Passes. Engabe an Se. Exzellenz den Staatsminister Grafen Belcredi. Persönlich überreicht im Sommer 1866*, în: Die Fackel, hg. von Karl Kraus, VIII (1906) Nr. 214-215, 7-38.

[16] Referitor la *Indigo* cf. Norbert Nischkauer, *Bemerkungen zum Thema Johann Strauss und die Zensur*, în: Die Fledermaus Nr. 4, März 1992, 10-16. Referitor la *Voievodul țiganilor* cf. Norbert Nischkauer, *Die Zensurakten zu Strauss' Operette „Der Zigeunerbaron"*, în: Die Fledermaus Nr. 5, September 1992, 59-67.

[17] Aria-cuplet al personajului Adele în scena a treia, intrarea a patra. Johann Strauss, *Die Fledermaus*, Stuttgart (Reclam) 1981, 73. Cf. și Thorsten Stegemann, *„Wenn man das Leben durchs Champagnerglass betrachtet ..."*, 21-24.

[18] Aria cu care Danilo intră pe scenă în primul act al *Văduvei vesele*, în: Franz Lehár, *Die lustige Witwe*, p. 30.

[19] Hermann Bahr, *Tagebücher, Skizzenbücher, Notizhefte* 2, 74 [1894: Skizzenbuch 1].

Scanned with CamScanner

[20] Alfred Freiherr von Berger, *Der Prozeß Richter*, în: idem, *Buch der Heimat I.*, Berlin 1910, 39.

[21] Johann Strauss, *Die Fledermaus*. Text nach H. Meilhac und L. Halévy, von C. Haffner und Richard Genée. Vollständiges Textbuch, hg. und eingeleitet von Wilhelm Zentner, Stuttgart 1981, 58-59.

[22] *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild. Ungarn*, Bd. II, Wien 1891, p. 511 (= Eugen Szentkláray, *Temesvár und seine Umgegend*). Citat 531. Samu Borovszky (Hg.), *Temes vármegye*, Budapest, f.a.

[23] Martin Schwartner, *Statistik des Königreichs Ungern. Ein Versuch*, Pest 1798, 105-106.

[24] Adalbert Stifter, *Wien und die Wiener*, în: idem, *Die Mappe meines Urgrossvaters. Schilderungen. Briefe*, München 1968, 326 („Der Prater"):

[25] *Text der Gesänge zu „Der Zigeunerbaron"*, Leipzig–Brüssel–London (Verlag August Cranz), f.a., 14-15.

[26] Cf. și András Batta, *Träume sind Schäume. Die Operette in der Monarchie*, Budapest 1992, p. 105.

[27] Erzherzog Joseph, *Czigány nyelvtan. Románo csibákero sziklaribe*, Budapest 1888. Mai târziu el a publicat o descriere etnografică cuprinzătoare a țiganilor: *A czigányokról, a czigányok történelme, életmódja, néphite, népköltészete, zenéje, nyelve és irodalma*, Budapest 1894.

[28] Jókai Mór, *A Cigánybáró. Sárga rózsa. Jókai Mór munkái* 33., Budapest, f.a. [1993], 77, 87-88.

[29] Cf. Eduard von Hanslick, *Johann Strauss als Operncomponist*, în: idem, *Die moderne Oper*, Berlin 1892, 333-341.

[30] Christian Glanz, *Aspekte des Exotischen in der Wiener Operette am Beispiel der Darstellung Südosteuropas*, în: Musicologica Austriaca 9 (1989) 80.

[31] Richard Charmatz, *Österreichs äußere und innere Politik von 1895 bis 1914*, Leipzig–Berlin 1918, 9.

[32] Pasaj introductiv la „aria Vilja", începutul actului al doilea, în: Franz Lehár, *Die lustige Witwe*, 62.

[33] Johann Danilo, *Das Volksleben*, în: *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild. Dalmatien*, Wien 1892, 128.

[34] Zoran Konstantinovic, *Deutsche Reisebeschreibungen über Serbien und Montenegro*, München 1960, p. 143.

[35] Ernst Mach (Hg.), *Erinnerungen einer Erzieherin*, Wien–Leipzig [2]1913, 169-207 (Erinnerungen aus Montenegro), citate 204, 202.

[36] Christian Glanz, *Aspekte des Exotischen*, 81, 89.

[37] Julius Felix (= Kronprinz Rudolf), *Österreich-Ungarn und seine Allianceen. Offener Brief an S. M. Kaiser Franz Joseph*, Paris 1888, în: Brigitte Hamann (Hg.), *Kronprinz Rudolf, „Majestät ich warne Sie...". Geheime und private Schriften*, München–Zürich 1987, 221.

[38] Al doilea final al actului al doilea din *Văduva veselă*, în: Franz Lehár, *Die lustige Witwe*, p. 108.

Scanned with CamScanner

39 Cf. Richard Charmatz, *Österreichs innere und äußere Politik von 1895 bis 1914*, Leipzig–Berlin 1918, p. 68.

40 Arthur Schnitzler, *Der Weg ins Freie*. Roman 1908, Frankfurt/M. 1990, 205. Deşi romanul apare abia în 1908, Schnitzler a lucrat la el continuu încă din 1903. Cf. şi Hugo von Hofmannsthal, Arthur Schnitzler, *Briefwechsel*, hg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler, Frankfurt/M. 1983, 171, p. 192, p. 238 şi passim. Critica la adresa dreptului universal de vot era răspândită mai ales în cercurile burgheze.

41 Primul final al primului act din *Văduva veselă*, în: Franz Lehár, *Die lustige Witwe*, p. 40.

42 *Ibidem*, 42-43.

43 Eric Hobsbawm, Terence Ranger (ed.), *The Invention of Tradition*, Cambridge 1994 [1983], în special 1-14.

44 Eric Hobsbawm, *Mass-Producing Traditions: Europe, 1870-1914*, în: Eric Hobsbawm, Terence Ranger (ed.), *The Invention of Tradition*, 263-397.

Scanned with CamScanner

Capitolul 4

Opereta vieneză şi ironia

Ironia ca supapă pentru psihic

Modul glumeţ-sarcastic în care opereta vieneză a ştiut să redea momentele politice sau sociale i-a conferit rolul unei supape psihice, cu ajutorul căreia indivizii şi straturi sociale întregi reuşeau să se defuleze – în cazul de faţă receptorii erau reprezentanţii păturii urbane de mijloc. Prin intermediul ei, oamenii se amuzau pe seama orizontului îngust al realităţii social-politice. Această funcţie care îi revenea operetei avea anumite premise. Se poate presupune că fenomenele culturale, şi ne referim aici la cultura burgheză a sfârşitului de secol, au reuşit să contureze anumite norme comportamentale, manifestate de exemplu în domeniul politic, prin reguli concrete de conduită juridică şi politică, a căror nerespectare atrăgea sancţiuni, ceea ce ar fi stârnit la rândul lor dezaprobare generală. Prin urmare, tocmai astfel de consecinţe neplăcute ale încorsetării culturale erau permanent reflectate în operete, persiflate într-un mod spiritual-umoristic şi duse *ad absurdum*. Cele „cinci zile de arest" din *Liliacul* sunt un exemplu în acest sens. Insultarea autorităţii politice trebuia ispăşită chiar dacă „delincventul" Gabriel von Eisenstein nu dorea să înţeleagă în mod strict raţional sensul acestui act de ispăşire, protestase şi îşi luase un avocat, care fusese atât de nepriceput, încât cele cinci zile deveniseră dintr-odată opt. „Cinci zile, spui? Acum sunt chiar opt! Mi-au adăugat încă trei. Până aici m-a adus omul ăsta! Chiar azi trebuie să mă prezint şi de nu mă duc, vin ei după mine!"[1] Ce-i rămânea de făcut proaspăt înnobilatului Eisenstein, decât să se amuze pe seama propriului destin şi să se consoleze la supeul şi la balul mascat de la vila lui Orlofsky? Cu toate acestea, el s-a supus condiţiilor impuse de realitatea politică. Ele însumau de fapt

realitatea sa „burgheză", pe care o aproba în totalitatea ei și la a cărei configurare eventual chiar contribuise. Ceea ce înseamnă că în contextul unei lumi politice burgheze, în cultura ei politică, existau tot mai des situații când se accepta asuprirea, negarea anumitor trebuințe și convingeri ale oamenilor. Aceste contradicții născute din cultura politică burgheză erau parțial ușor de analizat în mod conștient, pe de altă parte însă se sustrăgeau de la o înțelegere rațională, fiind astfel pur și simplu eliminate din viața de zi cu zi. Persiflarea situațiilor politice, a inegalităților sociale, a mentalităților social-politice se refereau de obicei la astfel de refulări, care în operetă deveneau deliberat obiectul propriei analize interioare, luând fie forma unei butade, fie, spre deosebire de comediile autentice, a unui gen „adesea cinic", după cum observase Hermann Bahr. „Nu oricine suportă să i se prezinte zi de zi tragedii complicate și mulți sunt înspăimântați de pesimismul extrem al autorilor moderni, care, în schimb, nu se pot bucura cu adevărat nici de genul mult prea facil și adesea cinic a operetei, nici de farsele franțuzești mucegăite, oferite de Carlth[eater], Th[eater] a[n] d[er] W[ien] și J[osefstadt]. De aceea mulți intelectuali se plâng că nu există un teatru unde să poată petrece o seară plăcută, delectându-și deopotrivă mintea și sufletul în mod elevat."[2]

Și Volker Klotz a atras atenția asupra acestor raporturi în studiul său despre teatrul burghez de comedie (*Lachtheater*).[3] Analiza sa este într-adevăr mai cuprinzătoare: începând cu Revoluția franceză, evenimentele social-politice au apărut doar rareori etalate în chip direct pe scenă – ele fuseseră interzise, chiar excluse și din discursul politic oficial al perioadei *Vormärz* –, iar dacă erau reprezentate scenic, se pare că aveau puțin succes la public. În schimb, dacă ar fi fost redate indirect în farse și snoave, ar fi reușit să provoace un râs eliberator.[4] În opinia lui Volker Klotz, teatrul de comedie își asumă sarcina de a evidenția realitățile sociale ale clasei burgheze de mijloc: „Tot așa cum se întrepătrund momentele amintite, teatrul de comedie îndeplinește câteva condiții și atribuții. Spectatorii pot râde doar dacă ceea ce este deformat în mod vizibil și audibil în acea clipă pe scenă le poate răscoli experiențele personale și publice de zi cu zi. Ce rezultă din acest râs depinde de împrejurările istorice, sociale și psihologice exacte. Îi putem

liniști pe cei care râd: situația mea și a noastră nu este nici pe departe atât de falsă precum cea prezentată; puteți rămâne așa cum sunteți. Sau îi putem neliniști pe cei care râd: situația mea și a noastră este la fel de falsă cu cea prezentată; ar trebui să vă schimbați."[5] Opereta se înscrie în această tradiție a teatrului de comedie. Ea nu este însă „cu nimic mai prejos de o snoavă muzicală. Este într-un fel chiar polul său opus."[6] Căci operetei îi lipsește „acea detașare lucidă de a consolida doar prin caricaturizare statu-quo-ul exterior și interior al unei clase de mijloc fără viitor. Opereta înlătură această stare. În parte prin satiră, prin ironie, prin anarhie. Acționează satiric-agresiv atunci când le subminează reprezentanților triumfători ai puterii – atât persoanelor, cât și instituțiilor – aerul lor de fală și pretențiile publice."[7] Cu alte cuvinte, opereta își asumă, prin intermediul și poate tocmai datorită perspectivei satiric-comice, atribuția de a critica condițiile sociale și politice care defineau societatea burgheză în jurul anului 1900.[8]

Sigmund Freud și umorul

Ar putea fi o coincidență faptul că Sigmund Freud a publicat tratatul său despre comic și umor tocmai în anul 1905, anul premierei operetei *Văduva veselă*.[9] Analizele lui Freud, care se voiau percepute drept complementare la *Interpretarea viselor* (*Traumdeutung*, 1900), nefiind doar o contribuție la completarea și aprofundarea teoriei inconștientului, reușesc în plus să atragă atenția, indirect, asupra relevanței pe care o acordă comicului și umorului contemporanii săi, mai ales cei din Viena sfârșitului de secol. În acea perioadă, teatrul de divertisment trăia în primul rând din abordarea umoristică, glumeață a subiectelor, personajelor și situațiilor, iar succesul unei operete – una din cele mai îndrăgite forme ale teatrului de divertisment – depindea, nu în ultimul rând, și de măsura în care izbutea să-și prezinte conținuturile muzical-teatrale în mod plăcut, glumeț, umoristic. Comicul și umorul erau considerate criteriile esențiale ce deosebeau opereta de operă, iar la sfârșitul secolului al XIX-lea, când această diferențiere amenința să se șteargă, de exemplu în *Voievodul țiganilor* (1885) de Johann Strauss, pierderea

Scanned with CamScanner

elementului umoristic a fost considerată un semn al decăderii întregului gen al operetei.

Desigur că Freud nu amintește opereta nici o singură dată în cartea sa și, după știința noastră, nici nu există dovezi că ar fi vizionat vreodată un spectacol de operetă, cum am putea presupune gândindu-ne la mulți dintre contemporanii săi de seamă. Faptul că opereta sfârșitului de secol, unde erau inventariate mai ales acele fenomene sociale și culturale care îi mișcau pe locuitorii orașului, reacționa la noile metode ale psihanalizei într-un mod glumeț-sarcastic este dovedit printre altele și de libretul operetei-chanson *Fürstin Ninetta* („Prințesa Ninetta", 1892/93) de Strauss, prin „prezentarea noii metode de tratament a lui Sigmund Freud în ritm de polcă". „Este într-adevăr interesant să te transformi în timpul somnului; de-ți lipsește spiritul, geniul, mintea, mergi la un tratament hipnotic".[10] În afara intenției propriu-zise a cercetării lui Freud, aceasta reprezintă per ansamblu și un indiciu pentru faptul că umorul și comicul au jucat un rol destul de important în reflecțiile personalităților contemporane referitoare la opereta vieneză (din jurul anului 1900).

Umorul evreiesc

Teoria umorului lui Freud se bazează în principal pe cunoașterea umorului evreiesc contemporan. Acest aspect specific evreiesc poate fi valabil și pentru înțelegerea butadelor din operete în măsura în care, pe de o parte, numeroși libretiști (și compozitori de operetă) erau de origine evreiască și se inspirau din bogatul tezaur al propriei memorii culturale. Pe de altă parte, chiar și receptorii, burghezia urbană de mijloc din Viena și Budapesta, făceau parte din acel cerc de persoane preponderent de origine evreiască, sau erau familiarizați, cel puțin la nivelul mentalității, cu elemente culturale ce își aveau originea în mediul evreiesc. Aici a contribuit printre altele și o parte a presei cotidiene de la Viena și Budapesta, aflată în grija redactorilor, jurnaliștilor și caricaturiștilor care fie aveau un *background* evreiesc, fie obișnuiau să utilizeze coduri ce proveneau dintr-un spațiu existențial cultural evreiesc. În acest context, putem atrage atenția asupra unui anumit tip de

foileton specific Vienei şi Budapestei, care se număra printre elementele importante şi influente ale cotidienelor de marcă. Aceste foiletoane se deosebeau de tipurile de expunere jurnalistică similare în primul rând prin faptul că nu ofereau răspunsuri clare la chestiunile cotidiene importante, ci „răspundeau" prin alte întrebări, încercând să dezamorseze chiar şi problemele importante de actualitate nu prin obişnuita seriozitate morală, ci prin parafrazări câteodată glumeţe şi ironice.

Scriitorul de origine maghiară Moritz Gottlieb Saphir (1795-1858), redactor alături de Adolf Bäuerle al „Theaterzeitung" („Ziarul teatrului" din Viena), mai târziu – între 1837 şi 1855 – editor al revistei „Der Humorist" („Umoristul") şi autor al *Conversations-Lexikon für Geist, Witz und Humor* (*Lexicon de conversaţie spirituală, butade şi umor*), apărut în cinci volume, a fost unul dintre primii care au dus arta parafrazării şi a persiflării vesel-ironice a evenimentelor politice de zi cu zi pe culmile unei adevărate măiestrii, nu însă fără să fi fost dispreţuit şi respins categoric de colegii săi scriitori şi jurnalişti. Dar tocmai această revoltă generală împotriva lui Saphir este un indiciu care arată că scrierile sale treceau drept importante şi erau citite. Această polemică intensă cu expunerile lui Saphir a avut ca urmare faptul că lumea s-a familiarizat involuntar cu modul său specific de argumentare, preluând, de asemenea, instinctiv unele dintre ideile sale pe care la început le combătuseră. Moritz Gottlieb Saphir învăţase în adolescenţă – de la unsprezece până la nouăsprezece ani – într-o „şcoală talmudică" (Cheder, respectiv Yeshiva) din Praga, care se pare că i-a rămas în memorie ca una dintre cele mai întunecate amintiri: „Nu am avut copilărie, nu am avut adolescenţă ... Haina uşoară a vieţii a fost pentru mine o cămaşă de forţă!" Saphir era un elev bun şi cu ocazia marelui examen din Talmud, „rabinii ... erau extaziaţi de capacităţile mele şi îmi profeţeau că voi deveni un mare rabin!"[11] Ca şi în cadrul altor şcoli de acelaşi fel, materia era predată după o metodă specială, inclusiv partea transmisă prin viu grai. Această metodă prevedea că elevii nu trebuiau să primească întotdeauna răspunsuri clare la întrebări, ci, pentru a ascuţi gândirea autonomă a acestora, profesorul să adreseze alte întrebări, care puteau avea chiar şi un caracter fictiv, ireal (Chilluk) şi prin care întrebarea iniţială a elevului să fie lăsată mai mult deschisă decât

Scanned with CamScanner

clarificată. Caracteristic acestei metode educaționale (Pilpul) era și faptul că uneori jocul de întrebări și răspunsuri căpăta în mod firesc o ușoară notă de glumă și ironie, iar asta nu doar cu scopul de a capta atenția copiilor, ci și pentru a lăsa astfel decizia finală la latitudinea elevului.[12] În măsura în care întrebările și contra-întrebările păreau a nu fi conturate în chip definitiv, ele nu vizau ceea ce era de fapt axiomatic, ori adevărat sau fals. Se poate presupune că această metodă și-a pus amprenta asupra întregii existențe a lui Saphir, care a deprins-o atât de temeinic, încât l-a influențat puternic atât ca scriitor, cât și ca jurnalist. Dacă un anume gen de foileton vienez de la sfârșitul secolului argumenta în mod asemănător, bazându-se pe influențe franceze, ca și pe modelul „european" al lui Heinrich Heine sau pe tradiția austriacă inițiată de Ferdinand Kürnberger, nu ar fi deplasat să considerăm influența lui Saphir ca fiind și ea responsabilă pentru acest tip de argumentare, mai cu seamă că Saphir, după cum am menționat deja, se bucura de o popularitate generală. Dacă această ipoteză a influenței lui Saphir este corectă, ar rezulta de aici următoarea concluzie interesantă referitoare la alcătuirea multiculturală a „unei" culturi austriece: după cum se știe, o caracteristică a culturii austriece sunt elementele ce provin din subculturile diferitelor etnii ale regiunii central-europene. Iar aici nu sunt cuprinse doar coduri culturale germane sau cele care provin din regiunile alpine, ci și cele ungare, polone, croate, italiene, din Boemia și, bineînțeles, cele evreiești, toate îmbinându-se într-o nouă configurație culturală. Pe baza acestei variante aparte a foiletonului vienez, am putea atrage atenția în mod concret asupra unui cod care nu se datorează influențelor frecvent amintite, ci probabil contextului culturii evreiești. Iar un foiletonist al sfârșitului de secol, indiferent de originea sa, care era adeptul acestui mod de a scrie urma involuntar un mod de argumentare care provenea din vechea tradiție culturală a școlilor talmudice.

Travesti-ul – o tradiție austriacă

Pe de altă parte, mai putem atrage atenția în acest context asupra unei analogii între așa-numita autoironie evreiască, umorul evreiesc, travestirea, persiflarea situației politice și sociale, și o anume tradiție

„austriacă", unde, mai ales în reflectările literare, umorul, *travesti*-ul, ironia și autopersiflarea au jucat mereu un rol decisiv, influențând cultura social-politică. Argumentarea glumeață și ironică se regăsește, de exemplu, începând cu Alois Blumauer, Johann Nestroy, Karl Kraus și Robert Musil, și până în prezent, la Thomas Bernhard. Această tradiție austriacă a satirei, a persiflării literare, a travestirii, a umorului sarcastic „austriac" își are originea în perioada iluminismului eșuat din timpul iozefinismului, așadar în structuri politice aproape absolutiste, autoritare, în „disperarea sau în imposibilitatea de schimbare sau de a deveni activ în viața socială" – după cum a concluzionat Ulrich Greiner în *Tod des Nachsommers* („Moartea verii târzii").[13] În aceste condiții nu s-a putut dezvolta de la început un roman social realist, „unii scriitori devotați" perioadei iozefiniste „au încercat mai degrabă să redea în mod repetat problematica reformei prin forme alegorice și utopice ale satirei", după cum observa Leslie Bodi.[14]

În cadrul unui sistem politic care interzicea manifestarea politică fățișă și critica socială, deoarece acestea erau privite mereu ca fiind germeni ai pericolului, ai îndoielii asupra întregului sistem, evadarea în parodie și *travesti* a devenit, deci, un model popular al protestelor voalate prin intermediul literaturii. Însă nu doar literatura, cum este transpunerea *Eneidei* lui Virgiliu realizată de Alois Blumauer, ci și unele producții de operă ale secolului al XVIII-lea, „operete parodice", cum erau numite pe atunci, au profitat de această formă de expunere parodică a unui subiect inițial serios. Pe lângă unele „mici opere" ale lui Ditters von Dittersdorf – *Il Democrito cornetto* (1787), *Orpheus der Zweite* (1787) – sau unele „operete" de divertisment pe care le-a compus împreună cu Stephanie dem Jüngeren, trebuie amintite mai ales *Der travestierte Telemach* („Telemachus travestit", 1805) a lui Ferdinand Kauer sau *Die Entführung der Prinzessin Europa* („Răpirea prințesei Europa", 1816) a lui Wenzel Müller, ca modele de travestiri muzicale, pe care ulterior Jacques Offenbach le-a abordat cu succes în operetele sale cu accente de critică socială: *Orpheus in der Unterwelt* („Orfeu în Infern", 1858) sau *Die schöne Helena* („Frumoasa Elena", 1864). În spiritul lui Offenbach, Franz von Suppé a putut continua cu ușurință

această tradiție vieneză, cu *Die schöne Galathea* („Frumoasa Galateea", 1865).

Această situație din peisajul austriac nu are un corespondent identic în contextul evreiesc, ci își găsește analogia într-o îngustime social-politică similară din care deriva umorul evreiesc: pe de o parte exista o structură social-politică, căreia cei ce voiau să (supra)viețuiască trebuiau să i se supună, iar de cealaltă parte era strâmtoarea ghetoului din care nu se putea evada, sau contradicția dintre eforturile pentru emancipare și asimilare. Această situație contradictorie, chiar perfidă, despre care adesea era periculos să se discute fățiș, a fost ridicată, prin intermediul umorului, la un alt nivel al conștiinței, contribuind la regăsirea sinelui într-un cadru contingent, îngust și lipsit de libertate. Într-un studiu subtil despre umorul evreiesc din Europa de Est, Desanka Schwara a atras atenția tocmai asupra unor astfel de conexiuni general valabile: „Râsul, declanșat prin recunoașterea funcției pe care o are butada, face din umor un fenomen social și psihologic esențial: acesta oferă modele de identificare, iar critica implicită a normelor, a obiceiurilor și a instituțiilor capătă o funcție de supapă. Semnificativ este faptul că atât autorii, cât și receptorii umorului trebuie să aibă simțul formei și al limbii. Modul și gradul de manipulare verbală determină, de asemenea, dimensiunea spirituală a umorului. Pe lângă această concordanță dintre limbaj și formă, este necesară și una psihică. Cel care povestește și cel care ascultă trebuie să aibă inhibiții asemănătoare, care să poată fi depășite prin intermediul umorului. A râde la aceleași glume este dovada unei potriviri psihice adânci între doi oameni. Fiecare glumă are nevoie astfel de propriul ei public ... Umorul era o posibilitate de a face față în mod pașnic controverselor, neînțelegerilor și discordanțelor."[15]

Funcția umorului de creare a unei identități

E. L. Oring a semnalat că glumele agresive și defăimătoare la adresa evreilor din Europa de Est ce au constituit cu precădere obiectul cercetării lui Sigmund Freud ar avea o funcție de coagulare a identității pentru propria lui persoană.[16] Într-adevăr, în umorul evreiesc se întâlnesc

Scanned with CamScanner

mereu reflecții autoironice despre însăși existența evreilor, astfel încât, după cum era de părere sociologul Alphons Silbermann, „ne putem închipui că provin de la un autor antisemit". În realitate, această autoironie nu a fost un element lipsit de importanță în procesul de găsire a identității: „Din această autoironie se desprinde, în cele mai multe cazuri, o necesitate absolută și defensivă: râdem de cei cu care suntem inevitabil legați, de care aparținem și pe care îi iubim cel mai mult."[17] Cu toate acestea, Peter Gay pune aceste butade autoreflexive pe seama situației „pluraliste" a Monarhiei habsburgice, unde exista o permanentă confruntare cu tipuri umane străine, o aparentă nesiguranță identitară, unde această incertitudine era totuși transferată într-o formă agresiv-comică asupra celuilalt, a străinului. „Analiza lui Oring pierde din vedere acea parte a culturii – a culturii germano-austriece – la care face aluzie Freud în eseul său despre umor. Istoricul este conștient că această cultură este străbătută de asemenea povești răutăcioase – de povești dure, nemiloase despre polonezi și irlandezi, bavarezi și porci de prusaci. Anturajul lui Freud era format în mare parte din evrei asimilați, care erau întotdeauna dispuși să lanseze cele mai veninoase glume împotriva altor popoare, dar și împotriva propriei seminții. Editorii și comicii evrei mizau pe râs atunci când se distrau pe seama oribililor parveniți evrei. Glumele și satirele lor nu erau nici mai mult, nici mai puțin decât lipsite de gust, și nu era nimic deosebit la ele. La sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, înainte de ajungerea lui Hitler la putere, asemenea butade păreau deosebit de amuzante și destul de inofensive. Ar însemna să le eliminăm complet dimensiunea istorică dacă le-am acorda greutatea pe care au căpătat-o în timpul și după perioada nazistă."[18]

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI

Conform acestei constatări, pare cu atât mai evident că, deși doar în cazuri izolate, opereta sfârșitului de secol ajunge sa transpună uneori în sens pozitiv obiectul amuzamentului general și al butadelor ușor de înțeles, cum ar fi cele referitoare la „bietul" evreu (din Europa de Est): evreul devine un model și pentru ceilalți concetățeni, cum este Wolf Bär Pfefferkorn în *Rastelbinder* („Tinichigiul ambulant", 1902) a lui Franz Lehár și Victor Léon. Trebuie să avem în vedere că aceste lucruri erau posibile tocmai în acea perioadă când antisemitismul creștin-

socialilor lui Karl Lueger înregistra perioada sa de maximă glorie. Iar păturile urbane de mijloc, receptorii operetei, erau în cea mai mare parte partizanii lui Lueger! La fel de remarcabil rămâne faptul că Victor Léon, un libretist evreu, este cel care își asumă apărarea lui Wolf Bär Pfefferkorn, când publicul ar fi așteptat mai degrabă o persiflare comică a evreului sărac de la sat – dacă este să avem în vedere doar răbufnirile lui Karl Kraus împotriva „gazetarilor evrei lipsiți de scrupule".

Teoria lui Sigmund Freud despre umor ar putea într-adevăr să explice funcția și succesul umorului operetei, ar putea contribui și la o interpretare mai profundă a sa în conjunctura socio-politică din jurul anului 1900, în mediul urban vienez, cu o lume pluralistă din punct de vedere etnic și cultural. „Putem reaminti și ce atracție specială, ce șarm deosebit exercită o butadă în societatea noastră", este de părere Freud. „O glumă nouă are aproape efectul unui eveniment de interes general; ea este transmisă din gură în gură aidoma știrii despre cea mai recentă victorie."[19] Freud împarte butadele în obscene, agresive, cinice și sceptice[20], dar pentru noi este relevantă mai ales o privire asupra primelor două categorii. Toate cele patru tipuri sunt definite ca fiind „tendențioase", căci le este inerentă tendința de a face să râdă pe „a treia persoană", așadar pe auditor, cutuma fiind că nu „cel care spune butada este cel care râde de ea, deci îi savurează efectul comic, ci ascultătorul pasiv."[21]

Umorul obscen și cinic

Umorul obscen are ca obiect „refulări" provenite din sfera sexualității: „Atribuim culturii și educației elevate o mare înrâurire asupra originii refulării și presupunem că în aceste condiții are loc o modificare a organizării psihice care poate exista și sub formă de predispoziții ereditare, conform cărora astfel de trăiri plăcute apar acum ca inacceptabile și sunt respinse cu toată forța psihicului. Prin eforturile de refulare exercitate de cultură se anihilează posibilități primare de delectare, repudiate acum în noi de către cenzură. Pentru psihicul uman orice renunțare devine însă foarte dificilă și astfel vom vedea că butada tendențioasă furnizează un mijloc de a neutraliza renunțarea și de a

recâştiga ceea ce s-a pierdut. Dacă râdem când auzim o butadă obscenă fină, râdem exact cum un ţăran ajunge să râdă la o trivialitate; plăcerea provine în ambele cazuri din aceeaşi sursă; nu am fi însă capabili să râdem de o trivialitate, ne-am jena, sau ne-ar părea oribilă; putem râde doar atunci când butada ne vine în ajutor." Butada obscenă, modificată într-una cinică, insinuează pentru o a treia persoană, care ascultând râde, dorinţa de a nu ţine pur şi simplu cont de normele comportamentale existente în domeniul sexualităţii, capabil de a genera reprimare şi refulare. Astfel se poate ajunge la acea delectare ce nu poate fi resimţită pe moment şi nici ulterior: „Printre instituţiile pe care spiritul cinic obişnuieşte să le atace nu este nici una mai importantă, mai tare protejată de prescripţii morale, şi totuşi pretându-se mai bine la atacuri, ca instituţia căsătoriei, pe care o şi vizează deci majoritatea glumelor cinice. Or, nici o exigenţă nu este mai personală decât cea a libertăţii sexuale şi niciunde nu a încercat cultura să exercite o presiune mai puternică decât pe tărâmul sexualităţii."[22]

Persiflarea, *travesti*-ul, satirizarea căsătoriei burgheze din *Văduva veselă*, dar şi libertatea sexuală exprimată în chip reţinut sau dorită cu ardoare, în mod deschis, din alte operete – *Liliacul*, *Voievodul ţiganilor*, *Farmecul unui vals* ş.a. – sunt cu siguranţă o reminiscenţă a acelui nonconformism al modernităţii, care respinge tiparele comportamentale burgheze învechite. Acestea fuseseră consolidate în perioada istorismului şi după prăbuşirea fundamentării religioase a valorilor şi idealurilor; nonconformismul este respins însă printr-o metodă care ţine de tărâmul butadei şi se bazează pe dimensiuni general umane. Atât opunerea de rezistenţă faţă de căsătorie manifestată de Danilo şi Hanna în *Văduva veselă*, „incriminarea" unei relaţii deschise şi libere, comparabilă cu „politica uşilor deschise", sau pledoaria pentru „deschiderea către spiritul parizian" – apare mai târziu sub forma: „Ea merge la dreapta, el la stânga" (*Contele de Luxemburg*, 1909), ca şi evadarea lui Danilo dintr-o existenţă diplomatică reglementată birocratic, care – pentru a-l cita pe Freud – refulează sexualitatea şi o sublimează în cultural cu fetele de la cabaretul „Maxim", sunt expresii ale butadei „cinice", îndreptate împotriva atacurilor lumii burgheze. Tot în aceeaşi

categorie intră și satirizarea imaginii căsătoriei „burgheze", a „vieții familiale tihnite" din duetul St. Brioche-Valencienne.

Efectul butadei, așa cum este el reliefat de Freud, are un rol considerabil și în deblocarea inhibițiilor, și ca sursă de divertisment. Această delectare indusă de glumele din operete nu afectează realitatea spațiului existențial real, ci se petrece în atmosfera întunecată a teatrului, manifestându-se în râsul relaxat al unei a treia categorii, respectiv a auditoriului, a receptorilor operetei. Desfășurarea butadei la nivel psihic se consumă între prima persoană, eul [povestitorul], și a treia, persoana străină, și nu ca la comic, între eu și persoana-obiect"[23], la care face referire conținutul glumei. În acest sens, Freud argumentează: „Acum înțelegem că tehnica butadei este determinată în general de două tipuri de tendințe: de unele care fac posibilă configurarea glumei în cazul persoanei întâi și de altele care trebuie să garanteze glumei un efect maxim de delectare pentru persoana a treia. Dubla fațetare a glumei, asemenea capului lui Ianus, care asigură beneficiul delectării originare vizavi de contestarea rațiunii critice, împreună cu un anume mecanism de pierdere țin de prima tendință; complicarea ulterioară a tehnicii prin premisele descrise în acest fragment rezultă din considerațiile asupra persoanei a treia din matricea glumei. Astfel, gluma este un bufon cu două fețe, care servește doi stăpâni în același timp."[24]

Marele succes repurtat de opereta vieneză în rândul contemporanilor săi se datorează, nu în ultimul rând, semnificației și funcției umorului. El oferea publicului un mod de evadare în fața reprimărilor unei îngustimi politice burgheze filistine, care pusese stăpânire pe viața de zi cu zi. Făcea posibilă descotorosirea de acele bariere social-politice ridicate chiar de lumea burgheză, aflată într-un proces de construire a unui cod comportamental social și politic. Și în orice caz deschidea gustul pentru acea libertate nelimitată, dorită la modul utopic, la care spectatorii burghezi îndrăzneau doar să viseze acolo, poate tocmai acolo, în sala de spectacol a teatrului.

Note

[1] Johann Strauss, *Die Fledermaus*. Operette in drei Aufzügen. Text nach H. Meilhac und L. Halévy, von C. Haffner und Richard Genée, hg. und eingeleitet von Wilhelm Zentner, Stuttgart 1981, 19 (prima scenă, intrarea a şasea).

[2] Hermann Bahr, *Tagebücher, Skizzenbücher, Notizhefte* Bd. 2, 162 [1894-97: Skizzenbuch 2].

[3] Volker Klotz, *Bürgerliches Lachtheater. Komödie, Possen, Schwank, Operette*, München 1980 (= dtv 4357).

[4] Similară este şi situaţia din Adolf Bäuerle, *Die Bürger von Wien* (1813), unde o congestie este comparată cu revoluţia. Cf. V. Klotz, *Bürgerliches Lachtheater*, 34.

[5] Volker Klotz, *Bürgerliches Lachtheater*, 11.

[6] *Ibidem*, 186.

[7] *Ibidem*, 187.

[8] Cf. în acest sens şi expunerile lui Martin Lichtfuss, în: *Operette im Ausverkauf. Studien zum Libretto des musikalischen Unterhaltungstheaters im Österreich der Zwischenkriegszeit*, Wien–Köln 1989, p. 96.

[9] Sigmund Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*. Einleitung von Peter Gay, Frankfurt/M. 1992 (= Fischer tb 10439).

[10] Norbert Linke, *Johann Strauss (Sohn) mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek b. Hamburg 1982, 146.

[11] Moritz Gottlieb Saphir, *Ausgewählte Schriften* Bd. 7, Brünn–Wien 4. Aufl. 1870, 58-64 (Lebende Bilder aus meiner Selbst-Biographie), citate 59, 61.

[12] Kurt Graff, *Die jüdische Tradition und das Konzept des autonomen Lernens*, Weinheim–Basel 1980.

[13] Ulrich Greiner, *Der Tod des Nachsommers. Aufsätze, Porträts, Kritiken zur österreichischen Gegenwartsliteratur*, München–Wien 1979, p. 14.

[14] Leslie Bodi, *Tauwetter in Wien*, 321.

[15] Desanka Schwara, *Kalkulierte Weltfremdheit. Der ostjüdische Witz und seine sozialen Hintergründe*, în: Neue Zürcher Zeitung, Freitag, 2. September 1994 (Nr. 203) 38.

[16] E. L. Oring, *The Jokes of Sigmund Freud: A Study in Humor and Jewish Identity*, Philadelphia 1984, 44, 51. Cf. S. Freud, *Der Witz*, 15 (Einleitung von P. Gay).

[17] Alphons Silbermann, *Was ist jüdischer Geist? Zur Identität der Juden*, Zürich 1984, 61.

[18] Sigmund Freud, *Der Witz*, 15 (Einleitung von P. Gay).

[19] *Ibidem*, 32.

[20] *Ibidem*, 129.

[21] *Ibidem*, 114.

[22] *Ibidem*, 125.

[23] *Ibidem*, 157.

[24] *Ibidem*, 168.

Scanned with CamScanner

Capitolul 5

Opereta vieneză şi modernitatea

Vehicul popular al modernităţii?

Opereta vieneză a anilor 1900 nu se caracterizează doar prin acel segment de critică a societăţii şi politicii în sensul pe care l-am schiţat. Relevanţa ei socio-culturală reieşea, mai ales, din aceea că uneori devenise un vehicul popular al componentelor modernităţii vieneze, care la rândul său părea să dovedească că între un produs artistic şi contextul lui social există o legătură strânsă şi că transmiţătorii şi beneficiarii acestei modernităţi nu trebuie în nici un caz să se limiteze la un cerc estetic-artistic exclusivist, format din puţine persoane. Astăzi, orientarea către structura socio-culturală, în care şi din care ia naştere un produs intelectual sau artistic, ţine în aceeaşi măsură de instrumentarul metodic uzual al fiecărui proces de reconstrucţie cultural-istorică, ca şi sesizarea faptului că producţia şi receptarea nu sunt interdependente monocauzal, însă, din punct de vedere funcţional aparţin aceluiaşi întreg, neputând fi separate riguros una de cealaltă.[1] Încă de la sfârşitul anilor 1880, contemporanii operetelor târzii ale lui Strauss au remarcat o anume stagnare, o lâncezeală, nu doar în ceea ce priveşte producţia de opere novatoare, ci şi referitor la aprecierea publicului. Părea că marea operetă îşi trăise deja veacul la sfârşitul anilor '80 ai secolului al XIX-lea. După *Voievodul ţiganilor* (1885), nici Johann Strauss nu a mai înregistrat un succes răsunător, cel puţin nu unul comparabil cu cel al marilor sale operete anterioare. Rămâne neelucidat dacă acest aspect trebuie pus în legătură, printre altele, cu faptul că atelierul de compoziţie şi instrumentare Strauss-Genée se spulberase, sau că acest gen tipic de operetă, bazat pe texte de calitate precară, ce prejudiciau dramaturgia pieselor, pur şi simplu nu mai era gustat. La

Scanned with CamScanner

aceasta contribuia probabil și stilul muzical ce se apropia de cel al operei, regăsit în unele operete târzii ale lui Strauss și criticat de Eduard Hanslick, deoarece, în mod inevitabil, nu mai reușea să răspundă așteptărilor tradiționale ale publicului, creând pe deasupra dificultăți suplimentare realizării scenice. Potrivit scriitorului și foiletonistului vienez Theodor Antropp, la criza operetei au contribuit aparent mai multe elemente, printre care faptul că opereta nu se mai baza pe filonul de inspirație extras din piesele cu iz popular și din comedie: „transformarea operetei într-o escrocherie, prefigurată de *Voievodul țiganilor*, a căpătat curând dimensiuni enorme. Satira plină de haz la adresa societății și a zeilor a fost înlocuită cu manevre statale, butada și umorul au pierit în goana după noi costume și noi imagini etnografice, iar restul era o competiție cu marea operă. O construcție ambițioasă de ansambluri pompoase, ce nu puteau fi puse suficient în mișcare de nici o fanfară." Abia cu *Văduva veselă* părea că se revine la o reflectare a tradițiilor populare: „Ce ne-a adus *Văduva veselă* în plus? Și aici au existat interludii, dar pentru prima dată după mult timp am putut vedea din nou o intrigă plină de umor, iar muzica lui Lehár a reușit să reliefeze aspectul psihologic din simplele intrigi amoroase. Acel puțin sentimentalism existent era agreat fără proteste de dragul celorlalte avantaje."[2]

Dacă pornim de la ideea că pentru un produs artistic este important, printre altele, și contextul social, putem conchide, după cum am menționat, că schimbările din rândul păturilor urbane superioare și de mijloc nu au jucat aici un rol lipsit de importanță. Prin încorporarea de mare anvergură a suburbiilor Vienei și Budapestei, structura socială a acestor orașe a fost fundamental influențată, chiar modificată. Această extindere spațial-socială aducea cu ea și o schimbare a mentalităților, ceea ce a însemnat că opereta, ca teatru de divertisment, trebuia să răspundă acestei situații sociale reconfigurate, așadar unei alte pături de receptori, dacă voia să se bucure în continuare de succes. În plus, avem de-a face, după cum am menționat, cu o nouă generație, care nu mai gândea în termenii marii burghezii, ci încerca în mod conștient să se distanțeze de generația părinților și de codurile conduitei burgheze. În orice caz, este sigur că imediat după sfârșitul secolului s-a născut un nou tip de operetă, care și-a însușit teme și conținuturi înțelese îndată de

noua generație și percepute ca fiindu-i proprii; ea își transfera tematica într-un univers conform cu noile timpuri, așadar „modern". Un prim triumf al acestui nou tip de operetă, care nu mai avea ca obiect trecutul, a fost fără îndoială *Văduva veselă* (1905), apoi o piesă într-un act compusă după puțin timp, când Lehár a integrat programatic epitetul „modern" chiar în titlu: *Mytislaw der Moderne* („Mytislaw cel modern", 1907). În monografia sa despre Johann Strauss, Heinrich Eduard Jacob a asociat tipul modern de operetă cu trei nume de compozitori: Franz Lehár, Oscar Straus și Leo Fall, dintre care Lehár repurtase succesul cel mai important cu *Văduva veselă*: „De ce nu se plictisea nimeni? Cei care cântau erau chiar oamenii din acele zile; situația descrisă transmitea o bucurie de a trăi autentică și actuală. Muzica avea ușurință, claritate, atacând totodată o serie de mici ritmuri electrice, asurzitoare. Era sănătoasă, dar întrucâtva amețitoare. 'Liliacul din 1906' ".[3]

Tot acum au fost abordate, chiar dacă într-o formă literară voalată, conținuturi sociale și politice ale constelației respective. De exemplu, relația dintre sexe nu a mai fost idealizată în manieră „burgheză" sau insinuată camuflat, ci discutată fățiș, așa cum o înțelegea „tineretul rebel", modern, ceea ce însemna că inserția dezinhibată a eroticului începuse să ocupe un rol din ce în ce mai important în noua operetă. Lou Andreas Salomé a atras atenția tocmai asupra acestei legături dintre erotic și intelectualitatea Vienei de la turnanta secolului și a observat o diferență esențială față de Berlin sau alte centre ale modernității europene. „Dacă ar trebui să ilustrez atmosfera vieneză în comparație cu cea a altor metropole, ea îmi părea pe atunci caracterizată mai ales de o concordanță între viața spirituală și cea erotică. Ce îl deosebea pe *bonvivant* de intelectual sau de muncitor în alte locuri ale lumii avea aici o grație care o proiecta pe 'fetița dulce', chiar și pe fetița mai puțin dulce, într-un erotic potențat, transformând chiar și cea mai sinceră dăruire pentru munca spiritului într-un comportament care mai atenua din tăria ambiției orientate către un țel înalt."[4] Opereta transmitea acum o bucurie de a trăi vibrantă, tensionată, care, după cum scria și Lou Andreas Salomé, pusese stăpânire pe tânăra generație a sfârșitului de secol. „*Văduva veselă* este ca o anticameră unde actanții ascultă pe furiș ce se petrece în stațiunile de la Marea Nordului, Riviera

franceză, Olanda, Suedia, Marea Mediterană, din toate regăsindu-se câte ceva aici. Muzica primelor ore ale dimineții, proaspătă ca roua, iar printre aromele instrumentației moderne se simte un iz rural. Primele raze de soare și verdele copacilor se îmbină cu multitudinea de sunete; este o muzică de promenadă, care nu tulbură conversația, căci ea însăși face conversație, oamenii vin îmbrăcați în jachete de tenis la terase, citesc ziarul, își așază racheta pe un scaun, iau micul dejun, se simt obosiți pentru o clipă, dar sunt revigorați de vânt sau de parfumul florilor de tei, ce cad silențios în ceașca de ceai. Din acest firesc face parte și sunetul *Văduvei vesele*".[5]

Dar toposul acestui erotism vibrant, al lipsei de concentrare, al nervozității, al acestui Paris „transitoire", era de fapt așa-numita „deschidere către spiritul parizian". Ceea ce numai a cutezat să sugereze camerista Adele în *Liliacul* (1874) va fi exprimat cu franchețe în *Balul operei* de Richard Heuberger, al cărui text provine de la același Victor Léon, care contribuise hotărâtor la succesul noilor operete ale lui Lehár. Parisul ajunsese un topos al libertății erotice, pentru „dulcele tête-à-tête" în „chambre séparée", el devenise o metaforă pentru dorințele exprimate acum fără echivoc de noua generație. Conform motto-ului „O singură dată trăiești pe lume, cu cât mai nebunesc, cu atât mai bine: îmi place să trăiesc șic, și nimic nu este mai presus de asta", spectatorii *Balului operei*, legați în lanțuri strânse de morala burgheză, descoperă libertățile Parisului, zugrăvite voalat ceva mai târziu de Hofmannsthal în *Cavalerul rozelor* prin trimiterea în peisajul secolului al XVIII-lea. „Parisul este un oraș al zeilor, și îmi merge fantastic de bine! Niciodată nu mi s-a părut viața atât de amuzantă ca acum!"[6]

Modernitatea și libertatea sexuală

Cum s-a ajuns la această reevaluare a eroticului? În decursul secolului al XIX-lea a început să se schimbe percepția despre relația dintre sexe și despre căsătoria burgheză, care era reglementată prin norme tradiționale de conduită și care, deși permiteau bărbatului căsătorit să aibă relații sexuale extraconjugale, îi impuneau femeii corsetul supunerii pasive față de soț. Dacă până atunci dreptul satisfacțiilor sexuale era

doar apanajul bărbatului, care, necăsătorit fiind, putea să aibă în mod firesc o „élève", iar întreținerea unei concubine sau a unei „grisette" în timpul căsătoriei, cel puțin în orașele mari precum Parisul, ținea de o practică cotidiană, tolerată inclusiv de uniunea familială, începând cu sfârșitul secolului al XIX-lea s-a instaurat convingerea că și femeia avea necesități sexuale, a căror satisfacere o putea pretinde de la bărbați. Chiar dacă oficial o astfel de îngăduire era inadmisibilă, totuși le era permis în mod tacit nu doar femeilor necăsătorite, ci, din ce în ce mai mult, și femeilor căsătorite să aibă „relații" libere, după bunul lor plac – preferabil cu un bărbat căsătorit, pentru a fi mai puțin evident – relații întreținute sub masca șederilor în stațiuni, a călătoriilor mai lungi, a mersului la cumpărături sau la cafenea. Astfel nu erau contestate riguroasele norme morale burgheze ale secolului al XIX-lea în ceea ce privește sexualitatea, pe de altă parte în unele cercuri erau tolerate libertăți împotriva cărora se putea porni un adevărat război în viața publică, sau, mai bine spus, care erau reprimate, tăinuite și „trecute sub tăcere", cum scria Stefan Zweig în eseul său despre Sigmund Freud. „Într-un sens strict am putea spune: moralitatea secolului al XIX-lea nu abordează problema în sine. O escamotează și își limitează întreaga investiție de forțe în această trecere sub tăcere." Tocmai morala ambiguă, care tolera doar în secret ce nu se putea afișa în văzul întregii lumi, includea un proces de refulare, provocând, la sfârșitul secolului al XIX-lea, o indispoziție sporită mai ales pentru generația tinerilor. Înlăturarea tabuurilor sexuale nu i se datorează exclusiv lui Freud, el este mai degrabă doar un exponent al unei schimbări generale de mentalitate. În mod cert, Freud a reușit să atenționeze asupra a ceea ce gândea o parte din generația tânără și care își găsea tot mai mult expresia în spațiul public, în literatură, în teatru și, nu în ultimul rând, în operetă. Încă de atunci oamenii începuseră să fie conștienți de ceea ce va exprima Stefan Zweig trei decenii mai târziu: „Problema sexualității va fi ținută în carantină pe continentul european timp de un secol. Nu va fi negată sau confirmată, nici dezbătută sau rezolvată, ci dosită în mod tacit după un paravan. O imensă armată de paznici deghizați în profesori, educatori, pastori, cenzori și guvernante a fost desemnată să îngrădească naturalețea și bucuria trupească a tineretului."[7] Sub aceste

premise, îndeosebi tinerii au considerat mai corect și mai onest să aleagă relații „deschise", libere, „căsătorii de probă", în loc să se lege într-un mariaj pripit, adesea aranjat exclusiv de părinți, pentru ca ulterior să facă în secret tot ceea ce contravenea acelui contract, precum și codurilor morale burgheze moștenite.

În mod clar, în Parisul de la sfârșitul secolului al XIX-lea, toată această configurație nu mai constituia un tabu. În Franța, divorțul era în acel moment deja reglementat prin legi și din acest motiv exista o degajare perceptibilă în relația dintre bărbat și femeie; formele libere ale conviețuirii nu mai stârneau așa de multă vâlvă ca înainte.[8] Spre deosebire de Franța și de alte state vestice, unde divorțul și recăsătoria ajunseseră deja să fie permise de lege, în Monarhia Dunăreană ele nu erau posibile. Exista numai alternativa legală a „separării de masă și pat" sau refugiul în așa-numita „căsătorie maghiară". Pentru a putea să divorțeze și să se recăsătorească legal trebuia obținută cetățenia ungară, ceea ce era desigur destul de dificil. În 1894/95, acolo [în Ungaria, n.trad.] intrase în vigoare separarea efectivă dintre biserică și stat, ceea ce a avut ca urmare faptul că o căsătorie oficiată în biserică nu mai avea valabilitate, ci doar una civilă, iar aceasta se putea încheia, respectiv desface în repetate rânduri. O pledoarie pentru „deschiderea către spiritul parizian", împotriva constrângerilor și a unei căsătorii ce nu mai putea fi desfăcută, susținând astfel de două ori concepția despre libertate a multor tineri moderni, a avut deci o conotație complet diferită în Monarhie și la Viena – firește, cu excepția Ungariei – față de cea înregistrată în același timp la Paris sau în Franța.

Fragmentare și nervozitate

După *Balul operei*, *Văduva veselă* a militat fără ascunzișuri pentru această nouă configurare a căsătoriei și a sexualității, pentru această „deschidere". *Văduva veselă* redă într-adevăr mentalitatea tinerilor, așadar a reprezentanților modernității, inclusiv a celei vieneze. Deschiderea față de relația dintre sexe corespundea în mod clar unei fragmentări și nervozități caracteristice pentru modernitate și care se manifestau mai ales în raporturile interumane. Indivizii doreau să fie și

să rămână „deschiși", liberi în toate privințele, pentru a putea subzista în mijlocul multiplelor orientări și solicitări împovărătoare. Cât de mult coincidea această mentalitate cu o viziune asupra vieții ce trecea de hotarele Vienei poate fi ilustrat prin referința la ungurul Endre Ady. Cu ocazia unei călătorii în Italia în anul 1903, scriitorul ungar Ady n-a mai putut suporta contemplarea liniștită a Veneției și s-a refugiat din cafeneaua Floriani în cafeneaua Royal din Pesta. „Aceasta este boala omului modern", nota Ady, „care suferă de nervozitate și care știe despre sine că este bolnav. Este atras doar de această viață febrilă și agitată. Acesta este crezul său. Și deși este conștient că un mic adăpost elvețian este mai autentic și mai uman decât Parisul, viața modernă tinde cu ardoare către Paris ... Ne dăm seama de aceste maladii ale vieții moderne, dar nu mai putem trăi fără ele".[9] Această nervozitate resimțită în mod subiectiv și percepută intens a fost accentuată și ilustrată inclusiv de muzica operetei, în maniera sa proprie, de exemplu prin trecerea rapidă de la dansurile tradiționale la cele moderne. În varianta maghiară a operetei vieneze pătrunsese deja influența americană cu succesiunile sale contrastante de dansuri, iar, așa cum reiese dintr-o recenzie a premierei *Văduvei vesele*, „tonalitatea oscilantă", schimbarea bruscă dintre gama major și minor a formelor de expresie muzicală la Lehár, „caracterul slav" al muzicii sale erau percepute ca neașteptate, inovatoare, moderne.

Este oare suficient să definim modernitatea vieneză sau central-europeană exclusiv prin deconcentrarea sa, în vibrația nervilor, în senzația unei fragmentări generale, care se oglindea și pe plan estetic, în pictură, arhitectură, poezie și muzică? Percepția subiectivă a putut circumscrie schimbările sociale din jurul anului 1900 și efectele lor asupra spațiului existențial cotidian în mediul urban vienez, desigur, folosind tipul de metafore semnalate și integrând reflectarea lor artistică. Pentru acest sentiment al vieții apăruse, cu o generație în urmă, în Parisul lui Charles Baudelaire și Théophile Gautier, termenul „décadence", pe care obișnuiau să îl arboreze și simboliștii timpurii vienezi și antinaturaliștii din jurul anului 1890. Reprezentanții lor considerau că propriile vremuri se pot compara cel mai bine cu epoca apusă și decăzută a Imperiului Roman, identificându-se cu arta și mai

Scanned with CamScanner

ales cu literatura acelei perioade, unde vechile reguli păreau a fi anulate și fiecare stil artistic, căzut pradă unei „fluidizări". Gautier caracteriza stilul său și pe cel al contemporanilor drept unul „care împinge granițele limbajului tot mai departe, împrumută din toate dicționarele de specialitate, ia culori din toate paletele și tonuri din toate claviaturile, se străduie să redea inexprimabilul gândurilor și contururile cele mai nedefinite și mai răzlețe ale formei" și care încearcă să descrie totul, „până la cea mai mare exagerare". În *Eseul de psihologie contemporană* din 1883, Paul Bourget diagnostica decadența ca „starea unei societăți ce produce un număr prea mare de indivizi care sunt nepotriviți pentru muncile vieții obișnuite ... iar anarhia ce a urmat reprezintă decadența întregului".[10] Reprezentanții modernității literare din Viena se raportau inevitabil la modelele franceze și încercau să le imite. Cu toate acestea, pentru a explica întregul context socio-intelectual al modernității vieneze, nu este suficientă raportarea la simboliștii contemporani francezi, vehiculată mai ales de Hermann Bahr. Căci modernitatea vieneză a reprezentat mai degrabă o atitudine socială și intelectuală ce poate fi înțeleasă survolând atât contextul întregii Europe, cât și cel specific, regional.

Modernitatea și diferențierea societății

Fără o contextualizare mai amplă, care să țină cont de întregul cadru european, modernitatea vieneză nu poate fi așadar explicată în întregime, în ceea ce privește formele sale specifice de conținut sau chiar premisele sociale și intelectuale. Acest context european lărgit se referă, pe de o parte, la transformările substanțiale științifice și sociale din secolul al XIX-lea, mai bine cunoscute sub termenul de modernizare, și, pe de alta, la acele împrumuturi și receptări diacronice și sincronice care au influențat în mod fundamental discursul vienez și central-european din jurul anului 1900. Procesul modernizării, așadar inovația în economie (industrializarea), introducerea de noi tehnologii și dezvoltarea lor rapidă, accelerată, a îmbunătățit în primul rând condițiile de viață ale populației secolului al XIX-lea, având ca urmare și o diferențiere accelerată a societății. Urmările ei pozitive au determinat și

Scanned with CamScanner

abolirea structurilor tradiţionale, feudale, ale căror efecte critice negative au cauzat însă distrugerea vechilor forme de colectivitate, exodul de la sat la oraş, pauperizarea unei mari părţi a populaţiei (muncitorimea) şi simptomul de alienare dintre procesul de producţie şi producători. Unul dintre cei mai atenţi observatori contemporani şi critici ai acestui proces a fost Karl Marx, iar ceva mai târziu, sociologul francez Émile Durkheim a făcut trimitere la efectele anomice ale acestei diviziuni a muncii. A fost semnalată astfel o piedică în calea optimismului progresist al iluminismului, iar alături de încrederea în relevanţa ştiinţei, un scepticism sporit punea stăpânire pe societate. „Groaza epocii contemporane în faţa normelor progresului nu este o situaţie nemaiîntâlnită", avea să afirme, decenii mai târziu, Theodor W. Adorno, definind această situaţie ambivalentă ca fiind „chiar regula. Până astăzi progresul a fost în slujba ei, iar acum ea însăşi se hrăneşte din progres".[11] Respectiva afirmaţie critică este cu atât mai frapantă cu cât, în acelaşi timp, sociologul american Talcott Parsons încă mai credea într-o autoreglare a societăţii în cadrul procesului de modernizare.

Diferenţierea societăţii nu a avut loc doar paralel cu diversificarea modurilor de producţie, ea a intervenit şi datorită unei oferte de mărfuri ce creştea permanent, iar aici nu includ doar produsele materiale, care erau realizate şi puteau fi achiziţionate în număr tot mai mare, ci şi oferta noilor mijloace de transport şi de informaţii (telegraf, telefon, radio), care favorizau o gamă sporită de produse culturale, dar şi creşterea mobilităţii. Aşa cum arăta sociologul Georg Simmel în *Filozofia banilor* din 1900, banul devenise acum, pe de o parte, vectorul mărfurilor; mărfurile erau măsurabile în bani, totul putând fi cumpărat dacă existau suficiente resurse materiale. Pe de altă parte, această realitate, şi anume posibilitatea de a achiziţiona orice cu bani, a dus la o stare de incertitudine accelerată în privinţa deciziilor electorale şi, graţie diversităţii ofertelor, la o diferenţiere a intereselor.[12] Aici trebuie subliniat că diferenţierea socială ducea, de asemenea, la o diferenţiere şi fragmentare a conştiinţei colective şi individuale, precum şi la o criză a identităţilor colective şi individuale. Se trăia într-o stare de inconsistenţă, pe care Baudelaire şi contemporanii săi o simţeau şi o descriau drept o continuă schimbare, o situaţie de incertitudine generată de

Scanned with CamScanner

caracterul efemer și fluid al elementelor noului spațiu existențial. În plan estetic, al producției artistice, artiștii plastici își însușeau din ce în ce mai rapid diferite orientări stilistice una după alta, iar în jurul anului 1900 au început chiar să îmbine coduri din stiluri deosebite. Această observație nu urmărește să semnaleze doar incertitudinea individuală, subiectivă, agitația și caracterul fragmentar al conștiinței producătorilor, al artiștilor; ea corespunde mai degrabă specificității receptorilor, așadar a publicului, ai cărui reprezentanți puteau alege, potrivit propriului context existențial, dintr-o multitudine de coduri. Fiecare receptor avea libertatea să decripteze, în mod individual, fiecare pentru sine, unul sau chiar mai multe coduri din oferta artistică pluralistă.

Per ansamblu, putem afirma pe scurt: modernizarea a determinat, pe de o parte, transformări economice și sociale, care au schimbat radical condițiile de viață ale oamenilor din perioada modernă. Totuși acestea se datorează, după cum au constatat Reinhard Bendix sau Barrington Moore – corectându-l pe Parsons –, nu doar inovațiilor economice, ci și altor „contexte", de exemplu schimbărilor politice, care au influențat considerabil conștiința de sine a societății încă de la sfârșitul secolului al XVIII-lea.[13] Pe de altă parte, tocmai aceste schimbări au cauzat o incertitudine care s-a manifestat într-o continuă creștere a sentimentului crizei, la care tocmai generația tânără a reacționat printr-o sensibilitate și nervozitate deosebită. De experiențele lui Théophile Gautier și ale lui Charles Baudelaire nu au fost scutiți, câțiva ani mai târziu, nici contemporanii vienezi ai lui Paul Bourget. Erau acele trăiri descrise de Hofmannsthal în 1893 în prima sa recenzie la un roman al lui Gabriele D'Annunzio: „Uneori avem senzația că tot ce ne-au lăsat moștenire tații noștri, contemporanii tânărului Offenbach, și bunicii noștri, contemporanii lui Leopardi, și toate nenumăratele generații dinaintea lor, nouă, celor născuți târziu, sunt doar două lucruri: mobile fermecătoare și nervi hipersensibili. Poezia degajată de aceste piese de mobilă ne apare ca ceva trecut, iar sarabanda acestor nervi, ca atât de prezentă."[14]

În 1910, tânărul Georg Lukács a evaluat această stare mult mai radical. În timp ce diferențierea societății și fragmentarea conștiinței ar fi fost explicabile prin răspunsul autonom al fiecărui individ (subiectivitatea), Lukács recunoscuse deja inconsistența acestei autenticități a

individului şi considera că „odată cu pierderea stabilităţii lucrurilor" s-ar pierde de asemenea „stabilitatea eului". „Nu rămânea nimic în afară de stările de spirit de acelaşi tip şi cu semnificaţie analoagă."[15] În ciuda poverii trecutului, fiecare nouă analiză a prezentului, ca şi tematizarea sa au avansat în centrul percepţiei generale. Oamenii se concentrau aşadar asupra momentului actual şi argumentau dintr-o şi pentru o generaţie afectată de transformările şi schimbările accelerate, resimţite subiectiv. Trecutul era „adaptat" la prezent, la „modo" (momentul actual), trecutul fiind citat drept criteriu integrant pentru propriul prezent. Tocmai acest aspect constituia punctul central al criticii arhitectului Otto Wagner la adresa istorismului, după cum consemnează în lucrarea sa inovatoare *Arhitectura modernă* (1896). În acelaşi sens trebuie înţeleasă şi afirmaţia lui Hermann Bahr, mediatorul intelectual al noilor conţinuturi ideatice şi seismograf sensibil al modernităţii vieneze. Oamenii moderni, aprecia el în 1893, „venerează tradiţia. Nu vor să i se opună. Vor doar să fie adepţii ei. Vor să ajusteze pentru timpurile noi vechea creaţie a strămoşilor şi să o facă de maximă actualitate".[16] Max Burckhard, fostul director al Hoftheater [actualul Burgtheater, n.trad.] şi protectorul noii uniuni a scriitorilor din gruparea „Tânăra Vienă", al cărei loc oficial de întâlnire a fost cafeneaua Griensteidl din Michaelerplatz până la demolarea ei în 1897, a rezumat aceste consideraţii şi a interpretat schimbarea rapidă, accelerarea, ca fiind una din caracteristicile esenţiale ale modernităţii: „Omul modern nu se bizuie pe modă, nici nu priveşte înapoi spre trecut cu eforturi temătoare, pentru a salva din el cât se poate de mult pentru viitor. El vrea să facă totul altfel decât a fost până acum, acesta este imboldul lui inconştient ... El reprezintă unul dintre cele două principii ce susţin lumea; tendinţa de mişcare vizavi de tendinţa de statornicie."[17] Această tendinţă spre mişcare – caracteristică dominantă a momentului – a fost aleasă ca temă în numeroase foiletoane ale acelor ani, iar accelerarea resimţită unanim a fost transmisă opiniei publice largi. Acestea sunt relatări ale „observatorilor de moravuri" despre „simptomele unei anumite precipitări febrile", după cum remarcă Gaston Deschamps într-un articol din *Neue Freie Presse*: „...patima de a trăi rapid, lăcomia de a savura imediat şi grăbit tot ce îţi oferă existenţa. Oamenii nu au

timp, vor să parcurgă totul repede, nu mai au suflu. Prudența înțeleaptă a bunelor vremuri trecute a dispărut."[18] Această fragmentare a conștiinței, această accentuare a tendinței de mișcare, a accelerării, a devenit, printre altele, o modalitate foarte favorabilă pentru a sublinia autenticitatea pe cale de dispariție a individului. Aceste experiențe au fost decisive pentru reprezentanții modernității vieneze la instaurarea nonconformismului, care s-a anunțat printr-o varietate de posibilități, de orientări stilistice ce se succedau cu repeziciune. „Erau rebeli", potrivit spuselor unui văr al lui Schönberg, „rebeli atrăgători ... deoarece erau neconvenționali în ambientul convențional al vechii Viene tradiționale."[19]

Modernitatea și eterogenitatea etnic-culturală

Diferențierea societății și fragmentarea conștiinței au fost completate în Europa Centrală și la Viena de o experiență suplimentară și anume de cea a pluralității etnice și lingvistic-culturale a unei regiuni, devenită extrem de pronunțată în marile centre urbane, care s-au mărit considerabil datorită imigranților din vecinătățile eterogene. Această diversitate de tradiții etnice și culturale întâlnită în orașe a fost o premisă pentru interacțiuni intense, pentru împrumuturi culturale și pentru procese continue de difuziuni culturale și aculturații. În același timp, a devenit și un stimulent pentru creativitatea individuală, căci astfel au crescut posibilitățile de a alege între diverse variabile sau de a îmbina elemente culturale cu proveniență diferită în moduri noi, până atunci necunoscute. Tocmai bogăția de citate din producția muzicală a Vienei anilor 1900 este un indiciu pentru realitatea descrisă, când nimeni nu rata aceste șanse, profitându-se de ele mult mai mult ca oricând. Totuși, eterogenitatea regională a fost resimțită ca ceva amenințător în densitatea strâmtă a mediului urban. Elementele diferite au fost percepute în imediata vecinătate drept străine, ceea ce genera un sentiment de incertitudine, care la rândul său producea reacții de irascibilitate, încercându-se o eliberare din această fragmentare etnică și culturală prin unificări lingvistic-culturale sau prin distanțarea deliberată de celălalt.

Diversitatea „națională" a orașelor Monarhiei a devenit una din cauzele acelor crize și conflicte, care au culminat cu mișcări națio-

Scanned with CamScanner

naliste, xenofobe sau antisemite. Așadar, pluralitatea etnică și culturală a regiunii a devenit tocmai în orașe precum Viena una din premisele fundamentale ale diferențierii și fragmentării conștiinței culturale colective și individuale. În contextul proceselor colective sau individuale de receptare și asimilare, tipice pentru societățile multiculturale și multietnice, au apărut, de asemenea, nenumărate disconforturi colective și individuale, prin faptul că nu mai exista posibilitatea orientării către valori culturale tradiționale, ancestrale, impunându-se preferențial integrarea valorilor străine, necunoscute, în propria identitate. Dezorientarea generală, apărută aici din cauza tendințelor de modernizare variabile, dificultatea de a face față unui spațiu existențial cu multiple puncte de referință, s-au amplificat datorită condițiilor regionale specifice, a diversității și eterogenității etnic-culturale, adăugându-se astfel – am putea spune – o dimensiune calitativă suplimentară, ce a diferențiat modernitatea vieneză de alte fenomene culturale similare din Europa de Vest. Oferind exemplul comunităților evreiești, Jacques Le Rider a evidențiat mai ales pe baza lor aceste „crises de l'identité" drept o caracteristică distinctivă a modernității vieneze.[20]

„Modernitatea vieneză"

În *Studien zur Kritik der Moderne* („Studii despre critica modernității") din anul 1894, Hermann Bahr a încercat să expliciteze modernitatea literară vieneză și să o delimiteze de alte curente „moderne" europene. Urmărind considerațiile sale, care în parte rămân de necontestat până astăzi, modernitatea vieneză ar fi caracterizată prin patru note specifice: în primul rând, ea era deschisă și receptivă, așadar nu avea un program oficial; în al doilea rând, era antinaturalistă – spre deosebire de corespondentul ei berlinez; în al treilea rând, nu era „revoluționară", sau orientată către distrugerea trecutului, ci conectată la tradiții; și în al patrulea rând, era „austriacă". În contextul considerațiilor expuse, merită într-adevăr să urmărim mai îndeaproape aceste criterii, deoarece mi se pare că sunt relevante pentru întregul ambient cultural din jurul anului 1900. Când se vorbește despre specificul acestei configurații culturale vieneze, cu siguranță nu pot fi trecute cu vederea multe puncte

Scanned with CamScanner

comune şi concordanţe ale modernităţii vieneze cu cea central-europeană, aşadar cu procesele de pe întreg continentul european.

În ce consta acest caracter comun? Pentru constituirea unei modernităţi specific vieneze a fost hotărâtoare în primul rând propensiunea directă, conştientă, a tinerei generaţii vieneze către inovaţiile filozofice, literare şi artistice vest- şi nord-europene, la care s-au adăugat reflecţiile generale, indirecte, despre schimbările sociale şi economice, la care tinerii intelectuali, atât din întreaga Europă, cât şi cei din Viena au reacţionat imediat. Ar fi de amintit aici numai câteva repere: primele „eseuri", respectiv recenzii, ale tânărului Hofmannstahl tratează autori precum Henri-Frédéric Amiel, Paul Bourget, Maurice Barrès şi Gabriele D'Annunzio; importanta intermediere a poeţilor moderni francezi, belgieni şi scandinavi datorată lui Hermann Bahr, care a trăit la Paris chiar înainte de a se muta la Viena în anul 1890 (jurnalul său[21] este un indiciu pentru intensitatea cu care Bahr a asimilat tot ce era nou, în special simbolismul, şi a făcut cunoscut autorilor „Tinerei Viene" impresionismul şi simbolismul francez); marea influenţă pe care a exercitat-o Henrik Ibsen asupra scriitorilor moderni vienezi; „secesiunea" (survenită în 1897 prin separarea tinerilor artişti de casa de cultură tradiţională, ale căror expoziţii anuale prezentau mai ales artă modernă europeană); redescoperirea pre-rafaeliţilor englezi de către pictorii curentului *Jugendstil*; împrumuturile stilistice preluate de Gustav Klimt de la belgianul Fernand Khnopff; strânsa legătură a atelierelor vieneze cu mişcarea „Arts and Craft" din Anglia; importanţa funcţionalismului american pentru stilul lipsit de ornamente al lui Adolf Loos; şi, în ultimul rând, relaţia dintre psihanaliza timpurie a lui Sigmund Freud cu psihologia medicală de la Paris.

Chiar dacă unii reprezentanţi ai modernităţii vieneze au fost influenţaţi de modele străine, la fel de valabil rămâne şi faptul că la Viena nu s-a instituit un stil modern unitar, un program corespunzător modernităţii. Referitor la „Tânăra Vienă", Bahr considera pe bună dreptate: „Nu au un program. Nu au estetică. Doar repetă mereu că vor sa fie moderni. Iubesc atât mult acest cuvânt, ca pe o forţă mitică, capabilă de a face minuni şi de a vindeca."[22] Aceeaşi opinie o împărtăşea şi Robert Musil atât în *Omul fără însuşiri*, cât şi în unele dintre

Scanned with CamScanner

eseurile sale. Făcând referire la roman, Musil descrie sfârșitul de secol vienez într-unul din capitole, intitulat „Bulversare spirituală", prin următoarele cuvinte: „„...pretutindeni se ridicau oameni care să lupte împotriva vechiului. De pretutindeni apăruse dintr-odată omul cuvenit la locul cuvenit ... S-au dezvoltat atunci talente care mai devreme fuseseră înăbușite sau care nu luaseră parte în nici un fel la viața publică. Erau cât se poate de deosebite între ele, iar contradicțiile dintre țelurile lor erau ireconciliabile. ... dacă am fi analizat acea epocă, ar fi ieșit la iveală ceva absurd, cum ar fi un cerc în colțuri, despre care s-ar fi susținut că ar fi fost alcătuit din fier lemnos, însă în realitate totul se contopea într-o singură semnificație luminoasă."[23] Într-un eseu din anul 1921, Robert Musil și-a exprimat considerațiile despre modernitatea vieneză, fiind de părere că aceasta a fost mai curând o însumare a generațiilor stilistice, decât o perioadă caracterizată printr-un stil unitar al generației momentului: „La 1900 încă se putea crede că naturalismul, impresionismul, decadența și imoralismul eroic erau singurele efecte ale noii generații; la 1910 se știa deja ... că singurul punct comun consta numai din aceea că mulți s-au învârtit în jurul aceleiași gropi, în jurul aceluiași nimic."[24]

Contrar orientării berlineze sau direcțiilor „revoluționare" radicale ale modernității pariziene, modernitatea vieneză este caracterizată mai ales printr-o anumită conexiune cu tradiția, deși nu printr-o „copiere" a trecutului, în stilul istorismului (bazat pe renașterea vechilor stiluri) – așa cum considera Otto Wagner – ci printr-o „naissance" a acestuia, mai precis prin integrarea diacronică a conținuturilor și metaforelor lui, în și pentru prezent.[25] Prin articolul său *Die Barocke*[26] („Barocurile"), istoricul de artă și directorul Colecției de arme a Muzeului Imperial, Albert Ilg, a reușit să facă o nouă evaluare a epocii respective și a stilului ei, care a avut o deosebită însemnătate și pentru scriitori precum Hugo von Hofmannsthal sau muzicieni precum Gustav Mahler. Aceasta a căpătat o tentă distinctivă și prin noua receptare a mentalității baroce spaniole care a existat în Austria pe durata întregului secol al XIX-lea. În memoriile sale intitulate *Lumea de ieri*, Stefan Zweig a făcut în repetate rânduri elogiul zestrei culturale din Viena anilor 1900, iar Hofmannsthal s-a folosit de toate posibilitățile oferite

de arsenalul bogat al istoriei transmise și reconstruite. Recurgerea la propriul trecut și la conținuturile sale culturale, manifestată prin aceea că modernii vienezi „modelau creațiile vechi ale predecesorilor pentru timpurile noi", voind „să aducă trecutul în proxima actualitate", ar constitui de fapt, după cum credea Hermann Bahr, „caracterul austriac" al modernității vieneze. Ei, modernii, voiau în același timp „culoarea austriacă și parfumul momentului".[27]

Înalta considerație pentru cultura propriului trecut a avut – se pare – o importanță deosebită mai ales acolo unde alte caracteristici constitutive ale comunității, precum statul sau națiunea, nu erau atât de bine conturate. La popoarele Monarhiei, ea a căpătat de aceea, încă din secolul al XVIII-lea, o funcție de consolidare a identității și a susținut indirect și procesele de creare a națiunilor aflate în formare, chiar înainte ca transformările social-economice ale secolului al XIX-lea să le confere acestora o amprentă „modernă" aparent determinată și cerută de raționalizarea economică. Nu doar în Austria funcționalizarea culturii devenise foarte importantă pentru valențele de reprezentare a respectivului moment, ci și pentru conștiința națională a altor țări și a locuitorilor acestora; de aceea nu poate fi catalogată aprioric ca fiind „conservatoare" în sens negativ, și nici măcar „reacționară". Astfel, într-un studiu recent asupra Italiei, Ruggiero Romano a atras în mod convingător atenția asupra relevanței unei asemenea „mémoire culturelle" pentru importanța recurgerii la modelele de valoare istorică și culturală, atunci când se analizează identitatea italiană de până în prezent. La rândul ei, aceasta ar trebui să se deosebească de o autodeterminare bazată inițial pe o dimensiune statală motivată politic.[28] Desigur, dacă modernilor vienezi le lipsea „îndârjirea furtunoasă a tinerilor germani împotriva artei vechi, ca și cum aceasta ar fi trebuit mai întâi masacrată și exterminată", precum notează Bahr în *Studii despre critica modernității*, nu înseamnă că ei ar fi căzut într-o idolatrizare pur imitativă a elementului vechi în maniera istorică a generației părinților. Modul în care se putea exprima prezentul cu ajutorul trecutului, respectiv țelurile și nonconformismul tinerilor prin metafore tradiționale, a făcut subiectul mai multor ilustrări literare. Hofmannsthal a fost unul dintre cei care a încercat să condamne public în *Cavalerul rozelor* îngustimea și fragilitatea

burgheziei de atunci, prin proiectări în trecut, pe scena secolului al XVIII-lea austriac, uzând de o ironie degajată, spumoasă: „căci prezentul are mai mult din trecut decât bănuim, şi nici Faninal, nici Rofrano sau Lerchenau [personaje din *Cavalerul rozelor*, n.trad.] nu au pierit, doar livrelele lor şi-au mai pierdut din culoare."[29]

În contextul acestei piese de Hofmannsthal, care era în acelaşi timp şi autorul libretului de la piesa *Elektra*, şi având în vedere că ne propunem o investigare complexă a modernităţii vieneze, ar trebui să remarcăm, pe lângă receptarea antichităţii, tocmai ponderea celeilalte laturi a secolului al XVIII-lea, şi anume referinţa la iluminism şi tendinţele sale de emancipare determinate de raţiune, cărora li s-a acordat pe nedrept o mult prea mică importanţă. Ne putem gândi la Ernst Mach, al cărui punct principal de referinţă era senzualismul englez timpuriu al secolului al XVII-lea şi al XVIII-lea, la Josef Popper-Lynkeus, care îl venera pe Voltaire, sau la Sigmund Freud, care, la sfatul lui Theodor Gomperz, l-a tradus pe John Stuart Mill pentru prima dată în germană. Oare această referinţă la trecut, prin care vechea generaţie de artişti nu era negată, ci se încerca o reintegrare a ei în „modo", este singura caracteristică ce deosebea modernitatea vieneză de alte modernităţi? Aici se adaugă şi relaţia distinctivă pe care o aveau reprezentanţii modernităţii vieneze cu propriul trecut cultural, cu Austria în sensul cel mai larg. „Dacă un tânăr vienez este întrebat despre Eschenbach sau despre Saar – veneraţia cea mai sinceră, dragostea cea mai profundă, devotamentul cel mai tandru întrec orice măsură)", considera Bahr. „Operele lui Ebner sau Saar au un efect magnetic asupra lor. Tot ce este în aceste opere se regăseşte şi în sentimentele lor."[30]

Un contemporan al lui Bahr, Franz Servaes, ce provenea din Renania şi venise de la Berlin la Viena, unde lucrase pentru mai multe decenii ca foiletonist la *Neue Freie Presse*, remarcase această legătură specială cu propriul trecut. În contextul respectiv, el făcea trimitere la ceva complementar, şi anume la prezenţa pluralităţii etnic-culturale a regiunii, care a influenţat cu siguranţă conştiinţa populaţiei. În cartea sa despre Viena, Servaes a încercat să demonstreze că ceea ce diferenţiază Viena de un oraş german consta mai ales în faptul că acolo influenţele etnice şi culturale cele mai diverse s-au contopit într-o simbioză,

Scanned with CamScanner

punându-și considerabil amprenta pe cultura prezentului: „...toate aceste popoare care locuiesc pe meleagurile lor diferite, se privesc între ele pline de încleștare, ca și cum ar fi vorba despre disensiuni insurmontabile, dar pe pământ vienez s-au topit de mult într-o comunitate mare și indisolubilă, într-o 'rasă vieneză' compusă în chip fericit din contrarii."[31] Centrele urbane ale Monarhiei se defineau într-adevăr printr-o durabilă pluralitate etnică și culturală a regiunii, determinând în orașele respective configurații culturale specifice. De exemplu, în adoptarea curentului *Jugendstil* se poate percepe o ornamentare diferită în preajma anilor 1900, deși îmbinarea cu modele florale „naționale", autohtone diferențiază clar maniera folosită la Budapesta, față de cea din Zagreb sau din Cracovia. La scriitorii „Tinerei Viene" se remarcă diversitatea temelor și motivelor datorate cadrului pluralist diacronic și sincronic. În cultura cotidiană a modernității vieneze, în gastronomie, în formele de interacțiune socială, în expresiile uzitate și nu în ultimul rând în muzica de divertisment (de exemplu opereta), prezența pluralității etnic-culturale a regiunii este extrem de evidentă. Reprezentanții modernității vieneze, precum Bahr în recenzia la *Deutsch-österreichische Literaturgeschichte* („Istoria literaturii germano-austriece"), sau ceva mai târziu Leopold von Andrian sau Hofmannsthal în dezbaterea despre deosebirile față de germani, credeau că sesizează ceea ce era tipic austriac tocmai în acest amestec de coduri și elemente ale regiunii central-europene. Încă din 1894, Hermann Bahr atribuia și modernității vieneze această caracteristică tipic „austriacă". El scria în eseul *Das junge Österreich* („Tânăra Austrie"): „Și dacă ei [tinerii poeți vienezi, n. aut.] ar găsi adevăratul profil al esenței austriece, așa cum este el acum, cu dârele pestrițe ale tuturor popoarelor, cu aceste semne romane, germane, slave, cu această reconciliere flexibilă a celor mai diferite forțe – s-ar putea întâmpla să găsească acea artă europeană care reunește cei mai rafinați stimuli din toate națiile – tocmai în această artă austriacă."[32]

Opereta și „Jung Wien"

Printre libretiștii de operetă ai perioadei din jurul anului 1900 se găsesc nume care, deși nu s-au bucurat de un loc proeminent în contextul literar al modernității vieneze, au ocupat totuși o poziție incontestabilă: Felix Salten[33], în perioada interbelică președinte al PEN Austria, iar astăzi în mare parte cunoscut doar ca autor al povestirii *Bambi*, Felix Dörmann[34], unul dintre primii traducători ai lui Baudelaire și în același timp poet consacrat al perioadei decadente, dar mai ales Victor Léon[35], dramaturg la Deutsches Volkstheater, foiletonist și scriitor de teatru, care a contribuit la succesul mai multor operete ale lui Léhar. Făcând abstracție de însemnătatea operetei pentru opinia publică în jurul anului 1900, care este evidentă dacă ne gândim la enorma producție de operete sau la reprezentațiile ei de succes, iată că și numele libretiștilor, ce nu se lasă catalogați doar ca „factori de rang secund", semnalează că opereta a fost acceptată până în cercurile intelectuale ale înaltei burghezii. Dacă includem *Singspiel*-ul *Der tapfere Kassian* („Casian cel viteaz") de Oscar Straus (1909)[36] în categoria operetelor, atunci am fi datori să îl menționăm în acest cadru și pe autorul textului său, Arthur Schnitzler.[37] Sau ar trebui să ne referim la părintele sionismului, Theodor Herzl, redactor la *Neue Freie Presse*, care și-a încercat norocul ca libretist, la fel ca vărul său din Ungaria, Jenö Heltai (Herzl). Herzl a compus textul operetei *Des Teufels Weib* („Muierea dracului", 1890) după un original de Meilhac și Mortier, pus pe note de Adolf Müller și care, conform cuvintelor lui Herzl, „în ciuda rezervei publicului la premieră, a devenit un neașteptat succes de casă". Căci: „ieri, la a cincisprezecea reprezentație, toate biletele fuseseră vândute, aproape ca în toate celelalte zile."[38] Cu puțin timp înainte mai avusese o idee inspirată pentru o altă operetă, „pe care", după cum scria părinților, „o voi schița pentru Strauss și o voi trimite lui Schönerer", idee ce nu avea să fie pusă vreodată pe scenă.[39]

Împreună cu Schnitzler, Salten și Dörmann, și Victor Léon aparținea grupării „Tânăra Vienă" care se întrunea la cafeneaua Griensteidl. Léon cunoștea așadar imaginarul acestui „tineret rebel" și știa să fie pe placul unui public larg cu piesele sale de teatru și cu libretele de operă.

Pe numele său real Victor Hirschfeld, Victor Léon era fratele scriitorului Leo Feld. De la începutul anilor '90 îl lega o strânsă prietenie cu Felix Salten și Arthur Schnitzler. O notiță din jurnalul lui Schnitzler de la 17 martie 1891 vorbește pentru prima dată despre o întâlnire cu Léon la restaurantul „Wieninger", la care, în afară de Schnitzler, luaseră parte reprezentanți și propagatori celebri ai „Tinerei Viene", printre care și Gustav Schwarzkopf, Karlweis, Eduard Michael Kafka, Felix Dörmann, Felix Salten și Hugo von Hofmannsthal.[40] Astfel de reuniuni la restaurante și cafenele au devenit din ce în ce mai dese în următorii ani, iar Léon erau mereu prezent. Lumea gândurilor lui era ancorată deci în acest context socio-cultural concret. Primul său succes real ca libretist de operete l-a constituit *Balul operei* (1898), ce fusese pus pe note de Richard Heuberger; în următorii ani a lucrat în special pentru Lehár. Léon știa într-adevăr să îmbrace în libretele sale conținuturile modernității în cuvinte și acțiuni, transmițându-le publicului larg într-o manieră interesantă și inteligibilă. Léon era cu siguranță preocupat de succesul său, așadar dependent de câștigul financiar, el scria pentru a fi acceptat, piesele sale fiind inevitabil orientate către gustul spectatorilor, astfel încât putem trage concluzia că temele „moderne" tratate în piesele sale de succes reflectau întocmai modul de viață al publicului. Iar acest public era el însuși produsul transformărilor sociale ce puseseră în mișcare procesul de modernizare, și voia să fie confruntat cu problemele momentului: conectat la nivelul său de cultură și capacitatea de înțelegere, dar într-o manieră distractivă, amuzantă, plăcută. Care gen, dacă nu cel al teatrului de divertisment muzical, opereta, era mai adecvat, într-o perioadă în care filmul, cinematograful, discurile audio și radioul de abia făceau primii pași, deci nu puteau contribui în nici un caz la un divertisment de masă?

Nimeni altul decât Karl Kraus îl ridiculizase sarcastic și îl persiflase batjocoritor pe Victor Léon, alături de alți reprezentanți cunoscuți ai modernității vieneze timpurii, în *Demolirte Literatur* („Literatura demolată"). Astfel, Kraus atestă indirect contextul cultural și intelectual din care provenea Léon: „În sfârșit unul care are într-adevăr nerv! Formal, asta face bine în această atmosferă a morfinismului de poză. Nu este un artist, ci doar un simplu libretist, care le oferă celorlalți un

bun exemplu. Presat, agitat peste măsură de repetițiile de la teatru, ia loc aferat: chelner, repede, toate ziarele umoristice! Nu sunt aici de plăcere! În timp ce comesenii lui moderni se străduie să aducă schimbări în viața spirituală, pe el îl vedem începând să aducă negoțul în literatură. Relațiile sale cu scena sunt ale unui dinamic impresar de teatru, dezvoltă o prolificitate extraordinară, ce se întinde pe majoritatea scenelor. După fiecare din operetele sale am crede că s-a epuizat în sfârșit. Dar, ca un Antaeus al netalentului, își ia din eșecuri alte noi forțe."[41]

„Fii modern!"

Această relație deosebită a operetei cu modernitatea din perioada anilor 1900 nu este vizibilă doar la Viena. În prologul cu care fusese deschis festiv noul teatru de operetă (Vigszinház) din Budapesta în anul 1896, poetul maghiar Andor Kozma a făcut referire la această conexiune dintre teatrul de divertisment și modernitate: „Privește la societatea de astăzi ... ce oferă o lecție admirabilă cu marile ei comedii, cum nu reușea să o facă cea de dinainte. Prezentul joacă pentru prezent, asta este întotdeauna cel mai distractiv, cel mai interesant. Cu un cuvânt: fii modern!"[42]

Prin exemplul oferit de *Văduva veselă*, care, după cum am menționat deja, avea o atitudine critică față de politică și societate, se poate ilustra emblematic relația anumitor operete cu modernitatea. Cu siguranță că nu putem considera drept o coincidență faptul că una dintre primele recenzii maghiare (1907) aprecia *Văduva veselă* ca nefiind „doar o operetă, ci un eveniment de istorie contemporană, o manifestare a spiritului timpului, că a devenit un simbol..."[43], căci și cu un an înainte Felix Salten o caracterizase în aceeași manieră, numind-o în sens larg „melodia noastră": „Melodia noastră – ea este intonată în *Văduva veselă*. Tot ce răsună și se fredonează în zilele noastre, ceea ce citim, scriem, ce gândim sau vorbim, și veșmintele noi, moderne, ce ne îmbracă, senzațiile, toate acestea răsună în operetă. Nu complet, nu total, dar suficient cât să fascineze, căci este melodia noastră. Nu este necesar ca Lehár să fi citit ce scriem noi, sau să fie atent la ce gândim. Lehár găsește, în mod instinctiv, tonul timpului ... Această muzică nu

Scanned with CamScanner

are în ea prea mult din specificul vienez. Lehár este mai mult modern decât vienez; el este definit mai mult de un timp decât de un loc. Este din anul 1906, de acum, de astăzi, el dă tonul pașilor noștri."[44]

Succesul *Văduvei vesele* nu a depins cu siguranță de faptul că datorită ei teatrul muzical de divertisment a înregistrat un nou avânt și originalitate muzicală, după o stagnare a operetelor din anii precedenți. Au fost realizate peste patru sute de reprezentații *en-suite*, pentru ca publicul, receptorii să poată să se identifice cu aceste conținuturi ale „noii operete", cu mesajul ei teatral. Cum arăta acesta? Libretul lui Victor Léon tematiza într-adevăr peisajul unei conștiințe caracteristice pentru modernitate. Cele două perechi, Hanna–Danilo și Valencienne–Camille, întruchipează opoziția „modern"-„retrograd", liber-deschis, respectiv burghez-limitat. Unul dintre mesajele esențiale ale piesei este glorificarea independenței moderne, a nonconformismului. Ea este exprimată prin atitudinea anticapitalistă, îmbrățișată de perechea modernă formată de Hanna și Danilo. Atrăgătoarea văduvă Hanna Glawari este curtată datorită bogăției ei, a „milioanelor" ei, manieră de evaluare a propriei persoane pe care o respinge categoric, în același mod în care Danilo știe să distingă între Hanna, ființa iubită, și averea ei, pe care o disprețuiește cu atât mai mult, cu cât era asociată persoanei ei. Chiar în *entrée*-ul primului act, Hanna prezintă această „filozofie a banilor" (Georg Simmel): „Domnii sunt atât de amabili, oare asta se datorează persoanei mele? Mă tem că se datorează mai degrabă multelor mele milioane". Pentru St. Brioche și Camille, repezentanți tipici ai idealurilor de viață învechite, burgheze, curtarea unei văduve pentru averea ei este cu siguranță ceva firesc. Iar când acestora li se cere socoteală, ei nu își recunosc convingerile, așa încât văduva le impută fără menajamente atitudinile de viață burgheze, demodate: „Ah, nu vă purtați așa! Am auzit destul de des că noi văduvele, ah, suntem dorite. Doar când noi bietele văduve suntem bogate, da, atunci, valorăm de două ori mai mult. Da, în banii noștri stă valoarea noastră, așa am auzit, chiar dintotdeauna."[45] Asemănător gândirii burgheze este conturată și cea capitalistă, de stat a ambasadorului pontevedrin Zeta, care vrea să asigure milioanele pentru țara sa, fiind de aceea foarte interesat de căsătoria văduvei cu cineva din Regatul pontevedrin. Nonconformismul

modern se manifestă şi în respingerea instituţiilor burgheze, precum căsătoria: Danilo vede în căsătorie „un punct de vedere depăşit de mult"[46], iar Hanna este de aceeaşi părere, revendicând acea „viziune pariziană ... unde fiecare îşi are propriul drum".[47] Parisul este prezentat aici, spre deosebire de Pontevedro (şi, prin extensie, de Viena), ca un simbol al libertăţii, modernităţii, al spiritului deschis. În chip asemănător argumentase Hermann Bahr încă din 1889, când făcea apologia Parisului ca singur oraş real al căsătoriei „moderne": „căsătoria totalmente modernă nu este posibilă în afara Parisului; condiţia inevitabilă pe care o presupune este viaţa pariziană. Acolo este minunat, firesc ... dar ar trebui să se ţină cont mai mult şi de restul omenirii."[48] În contrast cu perechea modernă Hanna-Danilo apare perechea burgheză îndrăgostită Valencienne şi Camille; Valencienne este căsătorită cu baronul Zeta, ambasadorul pontevedrin la Paris, foloseşte frazele uzuale al codului de onoare aferent moralei burgheze şi îi comunică lui Camille că, în ciuda relaţiei secrete cu el, ea este şi rămâne în fond o „femeie respectabilă", ceea ce şi scrie repede, nu fără ironie, pe acelaşi evantai pe care este deja declaraţia ei de dragoste pentru Camille. Mai mult încă: vrea, tocmai pentru a continua relaţia secretă încă şi mai discret, să îl căsătorească pe Camille cu Hanna Glawari.

În spaţiul existenţial burghez al perioadei din jurul anilor 1900, care proteja căsătoria ca instituţie, metafora „femeii respectabile" era un sinonim uzual pentru imaginea căsătoriei, devenind în acelaşi timp un clişeu la adăpostul căruia se permiteau tot mai mult şi acele mici „libertăţi", pretinse de viziunea nonconformistă a vieţii moderne, eludându-se astfel propriile dubii. În studiile preliminare la tragedia *Die große Sünde* („Păcatul cel mare"), Hermann Bahr analiza căsătoria dintr-un punct de vedere similar cu cel stipulat de modernişti. La Bahr, linia de demarcaţie modern-burghez trece direct prin mijlocul căsătoriei: în timp ce soţul îi reproşează soţiei că este „ca o mamă", burgheză aşadar, ea îi replică referindu-se la valorile burgheze: „Cât despre mine, nu pot să trec peste faptul că onoarea şi bunul nume al familiei mele sunt cele mai importante. Sunt pur şi simplu o femeie respectabilă." La astfel de formulări burgheze, bărbatul, modernul, cunoscător al caracterului fragmentar al vieţii moderne, nu ştie ce ar mai putea replica:

„Femeie respectabilă, pe naiba! Hoho! Trăiește îmbuibată, ca să te putem arăta și nepoților pentru bani, ah, ah, totul se sfarmă – se sfarmă – pe orice pun mâna, peste tot cioburi sparte, nici un sprijin în această lume mare, nesfârșită, nici un Dumnezeu –, totul este putred."[49]

Văduva veselă dezvăluie o tendință similară: Valencienne ca „femeie respectabilă", și el, Camille Rosillion, seducătorul îndrăgostit, proslăvesc viața intimă de cuplu, avantajele relației romantice, a unei vieți matrimoniale burgheze liniștite în solitudinea unui „cămin propriu", ce rămâne departe și neatins de „lume", unde lucrurile se petrec tumultuos, inospitalier, chiar modern: „Aceasta este vraja intimității tihnite – lumea întreagă e afară, undeva, atât de departe! – aceasta este vraja ce ne ține captivi – suntem lumea întreagă doar pentru noi doi!" (Valencienne) „Dar dacă ne uităm atent, – Unde se găsește fericirea în viață? – Acolo, unde viața trepidează gălăgios? – Acolo, unde totul e tihnit? – De ne-am gândi mai bine, – Există doar un singur refugiu, – Este casa, – Căminul, – Acolo e fericirea, doar acolo, doar acolo." (Amândoi): „Acolo este vraja intimității tihnite, – Lumea întreagă este afară, undeva, undeva, atât de departe, – Aceasta este vraja care ne ține captivi, – Pentru noi doi suntem lumea întreagă, – Vom fi lumea întreagă doar pentru noi doi." Acompaniamentul muzical al primei părți a acestui duet „burghez" este un *twostep* (*allegretto*), așadar un dans modern, care ilustrează din punct de vedere muzical, prin contrast cu patosul încet, tradițional și pompos al părții a doua, fragilitatea acestei situații.[50]

„Intimitate tihnită" – o antiteză a modernității

Imaginea „vrăjii unei intimități tihnite" își avea originile în principiile burgheze europene ale secolului al XIX-lea, ea corespundea idealurilor burgheze ale căsătoriei, asociate îndeosebi cu domeniul sferei private, ale „privacy"-ului victorian. „Casa reprezintă pentru burghez chintesența lumii sale", comentează în acest context istoricul Eric J. Hobsbawm, „căci aici și doar aici se pot uita sau aplana în mod artificial problemele și contradicțiile societății burgheze. Aici și doar aici familia burgheză, și cea mic-burgheză încă și mai mult, putea să nutrească iluzia fericirii armonioase, ierarhice, înconjurate de structuri materiale, care exprimau

această fericire și în același timp o făceau posibilă."[51] Această „intimitate tihnită" prevedea în special pentru femeie un loc sigur, căci întruchipa acea zonă privată, oferind aparent garanția protecției în fața influențelor exterioare. Această concepție devenise o maximă a vieții burgheze în secolul al XIX-lea. Idealul sferei private și retragerea din cea publică erau încă din *Biedermeier* adânc ancorate și în mentalitatea austriacă, dar, începând din prima jumătate a secolului, deveniseră în același timp ținta atacurilor puternice ale tendințelor „progresiste". Căci refugierea din sfera publică în cea privată putea fi comparată cu un dezinteres social, cu lipsa de activitate politică. Munca „publică", așadar cea politico-socială, era compensată de lucrul acasă, unde virtutea consta în a face economii, și astfel banul avea o strălucire aparte. Această imagine a căsniciei ideale rămânea de altfel și idealul unei burghezii liberale ce se retrăgea din viața publică.[52]

Când Valencienne și Camille se extaziază pentru „vraja intimității tihnite", spectatorii *Văduvei vesele* vor recunoaște cu ușurință reminiscențele înguste, misogine ale atitudinii burgheze, și poate inclusiv ale lor. Acestor principii li se opunea relația deschisă și liberă dintre Hanna Glawari și Danilo, reprezentând o antiteză și un ideal al modernității la care puteau reflecta și la care probabil aspirau în secret. Această imagine liberă, modernă, era orientată împotriva unei obișnuințe de autocontrol burghez, care poate era încă posibilă într-un cadru clar trasat de condițiile socio-economice și intelectuale ale „generației părinților", dar care începea să dispară, datorită diferențierii și fragmentării accentuate, datorită elementelor „transitoire", ce defineau pregnant spațiul existențial concret, nemaiputând fi relevantă sau acceptabilă pentru „tineretul modern". Karl Kraus, care nu voia să îl accepte decât pe Offenbach și măsura toate operetele, mai ales pe cele vieneze, doar cu acest etalon, confirma indirect, prin aversiunea sa manifestată în mod repetat împotriva *Văduvei vesele*, că această operetă de Lehár era într-adevăr o fracțiune din ceea ce respingea el ca fiind „décadence": „Trebuie să-i recunosc această profundă analiză a sufletelor, această subtilă descriere a unui mediu decadent și modul exact în care este examinată problema femeii respectabile, dar această operetă este cu adevărat proastă."[53]

Ar fi cu siguranță o privire unilaterală dacă ne-am referi doar la *Văduva veselă* pentru a demonstra conexiunea internă dintre opereta din jurul anilor 1900 și modernitate. Într-adevăr s-ar cuveni să facem apel la multe alte exemple pentru a putea consolida această argumentare. De pildă *Die geschiedene Frau* („Femeia divorțată", 1908) de Leo Fall pleda, la fel ca *Văduva veselă*, împotriva normelor moștenite a relațiilor heterosexuale, ceea ce nu surprinde, întrucât în „Haideți, îngropați frumoasa viață conjugală", Victor Léon își continua în mod consecvent considerațiile despre căsătorie și moralitate din 1905: „Fiecare căsătorie este o constrângere, dragostea, ea este liberă! Căsătoriile nu durează niciodată mult, atunci când dragostea s-a sfârșit! Dragostea, dacă durează, nu are nevoie de căsătorie, liberă fie femeia, liber bărbatul, dragostea nu e o datorie! Dragoste liberă, dragoste liberă, tu ești singurul meu crez."[54] *Farmecul unui vals* (1907) de Oscar Straus a înregistrat un succes asemănător cu cel pe care îl avusese cu câțiva ani înainte *Văduva veselă*, iar rețeta succesului acestei operete, al cărei text îl alcătuiseră autorul Felix Dörmann, membru în gruparea „Tânăra Vienă", împreună cu Leopold Jacobson, se datorează, nu în ultimul rând faptului că, la fel ca produsul cooperării Léon-Lehár, a știut să exprime concepții ce corespundeau viziunii acelei perioade. Și în *Farmecul unui vals*, „dragostea liberă" este pusă în contrast cu „monotonia căminului", cu principiul că în căsătorie „uneori se poate da greș" – cum este de părere Helene. Până la urmă aici câștigă firește vechiul principiu al renunțării – „Ferice de cel care uită" din *Liliacul*. Deschiderea către modernitate, greu de împăcat cu realitatea cotidianului burghez, rămâne pentru Franzi doar un vis: „Unele trebuie date uitării în viață, cine este deștept, se conformează. Dar fericirea pe care am trăit-o rămâne a mea pentru vecie."[55] Lucrurile stau altfel în *Contele de Luxemburg* (1909) de Lehár: deși căsătoria este acceptată din obligație, ea rămâne totuși pentru Angèle și René un spațiu al acelei libertăți permisive, care în versiunea lui Oscar Straus este expulzată pe tărâmul visului: „Căsătoria este cu adevărat minunată. Ea merge la stânga, el merge la dreapta, soț și soție, amândurora le convine, ideală este o asemenea căsătorie, nedureroasă, fără vreun chin! El merge la

dreapta, ea merge la stânga, într-adevăr e comod. Ușor se suportă așa o soartă, și se trăiește magnific!"[56]

Relevanța operetei la sfârșit de secol

Deja am menționat că printre libretiștii operetei sfârșitului de secol nu se regăseau doar autori ce reprezentau a doua garnitură de scriitori, iar că pe lângă Arthur Schnitzler, creatorul textului pentru *Casian cel viteaz*, *Singspiel*-ul de Oscar Straus, la succesul acestui gen muzical au contribuit și alții, scriitori de prestigiu la acea vreme: Felix Salten, Felix Dörmann, sau Ferenc Herczeg și Jenö Heltai în Ungaria. În acest context trebuie din nou să remarcăm că nici compozitori de prim rang nu simțeau aversiune față de operetă, precum Gustav Mahler sau Arnold Schönberg, care au intervenit îndeaproape în favoarea reprezentației, respectiv a instrumentării operetelor. Punând aceste realități în contrast cu aprecierile apodictice, negative ale lui Karl Kraus și ale unora dintre contemporanii săi, atunci ne putem întreba pe bună dreptate dacă în cazul acestei aprobări binevoitoare a fost vorba doar despre o „infidelitate" neimportantă, despre o pură derută a gusturilor, ce nu trebuie luată în serios ci mai degrabă dată uitării. Sau opereta însemna pentru unii contemporani poate mai mult decât expresia pasageră a unui amuzament neglijabil? Critici de teatru ca Eduard Hanslick, Bertha Zuckerhandl, Julius Korngold sau Ludwig Karpath au greșit oare complet când au vrut să acorde operetei statutul de gen artistic de sine stătător subliniindu-i importanța încă din vremea sa? Scriitori ca Hugo von Hofmannsthal sau Franz Werfel sunt mai puțin serioși decât Karl Kraus sau Hermann Broch, doar pentru ca au găsit în operetă anumite aspecte pozitive, față de cei care au respins-o și condamnat-o în totalitate?

La o privire mai minuțioasă asupra nenumăratelor recenzii la operete sau ale unor afirmații aparținând lui Hofmannsthal ori altor scriitori de la sfârșitul secolului, se impune cu siguranță să reținem de la început: intenția lor nu era de a preamări opereta sau de a-i atribui o dimensiune calitativă, pe care nu putea să o aibă, ci au încercat mai curând să perceapă opereta doar ca pe un fenomen semnificativ al

genului de divertisment al vremii, şi astfel ca reflecţie a unui context istoric şi socio-cultural concret. Cu toată circumspecţia ce este necesară pentru o analiză a amintirilor Almei Mahler, o femeie cu competenţe muzicale deosebit de profunde (fusese eleva lui Alexander Zemlinsky), unele dintre afirmaţiile sale referitoare la mentalitatea acelei pături sociale, căreia îi aparţinea, pot fi considerate revelatoare şi în ceea ce priveşte puţinele opinii despre operetă. Astfel, notiţa din iunie 1920 dezvăluie o privire critică asupra operetei, totuşi extrem de pozitivă în ambivalenţa ei, prezentând-o ca fiind un gen artistic unanim apreciat. „Ieri am fost amândoi la Prater", relatează Alma Mahler, „la o operetă stupidă. Aceasta a dus la o lungă discuţie despre viitorul operetei. Franz Werfel era de părere că 'în această banală formă de artă se reflectă vechea Austrie, cu întregul ei ritm, cu umorul său, şi încă mult mai mult ... aici s-a păstrat întregul contur al operei vechi, astfel că poate să continue mai departe în popor. Posibil că de aici va rezulta un fel de renaştere a operei.'"[57] Aşadar nu este vorba despre o salvare a onoarei, ci se atrage atenţia asupra funcţiei sociale a unei operete, fie ea şi „stupidă", asupra unei concordanţe aparent încă funcţionale dintre o formă de expresie muzical-teatrală, chiar dacă „banală", şi publicul ei contemporan.

Aceste gânduri l-au însoţit probabil şi pe Hofmannsthal la întocmirea textelor sale de operă. Intenţiona oare să poziţioneze *Cavalerul rozelor* şi *Arabella* undeva între operă şi operetă[58], să evadeze din ispita şi pericolul unei culturi burgheze înalte, care voia să aşeze produsul artistic pe un piedestal, privându-l de accesul direct, mai larg din partea societăţii? Anumite pasaje din corespondenţa sa cu Richard Strauss par să sugereze aceste aspecte. Dacă ipoteza invocată este corectă, atunci nu poate fi în nici un caz vorba despre o „informaţie blasfemică"[59], căci Hofmannsthal, sondând şi punând în balanţă opera şi opereta, dorea să adauge proiectelor sale de operă câte ceva din ce lipsea în mare parte operei contemporane, dar părea să existe încă în operetă: este vorba despre îmbinarea vie dintre muzică, acţiune şi societate, deşi nu în acea formă directă, sugerată de unele operete, ci „întotdeauna doar ca folie". Cu siguranţă că, spre deosebire de Strauss, Hofmannsthal se simţea „departe de gustul şi de educaţia muzicală, dar şi înfricoşător de

nestânjenit de opinia vremii, de ierarhia valorilor", de aceea putea să tragă cu urechea „la toată muzica", „indiferent dacă este Beethoven sau Lehár, o scenă de Verdi sau de dumneavoastră, muzică ţigănească sau *L'après-midi d'un faune*". Aceasta putea fi, considera Hofmannsthal, şi condiţia pentru o creaţie artistică actuală, care să se bazeze pe un context social concret şi să se eschiveze de la „spiritul muzical german savant": „Dacă mă pun în locul oamenilor, al contemporanilor noştri, pentru care creăm la urma urmei chestiunea asta, încercând să le înţeleg gândurile şi sentimentele, presimt cu destulă certitudine (dar este atât de greu de formulat pentru mijloacele mele barbare de expresie) – ce şi-ar dori cu ardoare, ce le-ar putea aduce un tumult de bucurie sufletelor lor avide de bucurie – şi chiar mai presus de bucurie, ce le-ar putea oferi *Cavalerul rozelor*". Dacă aceasta i-ar reuşi şi operei, „operetei i s-ar smulge haloul cu care subjugă atât de puternic sufletele spectatorilor".[60] Cine este de părere că Hofmannsthal a trecut complet de partea operetei, se înşală. Sentinţa din 1910, conform căreia compozitorii de operetă Lehár şi Oscar Straus ar fi „personaje de rangul trei", nu a retractat-o niciodată. Observaţia ingenioasă atribuită Almei Mahler, potrivit căreia Hofmannsthal ar fi remarcat după vizionarea spectacolului *Libellentanz* („Dansul libelulelor") de Lehár, ceea ce putea într-adevăr să se fi întâmplat în 1923/24: „Doamne, ce frumos ar fi fost dacă Lehár ar fi făcut muzica la *Cavalerul rozelor*, în locul lui Richard Strauss"[61], nu este confirmată nici măcar indirect în vreuna dintre scrierile şi scrisorile sale autentice. În mod cert Hofmannsthal era fascinat de operetă pentru că, spre deosebire de operă, care „pute de atâta muzică"[62], după cum remarcase Niccolò Piccini despre Christoph Willibald Gluck în secolul al XVIII-lea, aceasta se găsea în consonanţă şi armonie cu nostalgiile şi dispoziţiile publicului ei, reuşea aparent să fie expresia mentalităţii vremurilor în care fusese creată şi pentru care fusese produsă. Şi în ultimul rând, opereta ca forma de artă nu căzuse pradă tentaţiei de a fi de un estetism pur[63], precum „geniul literar german" – toate aceste consideraţii, precum dezvăluie o notiţă de jurnal, l-au preocupat pe Hofmannsthal până în ultimii săi ani de viaţă: „Estetismul german reprezintă tot ceea ce trebuie respins cu desăvârşire, căci este plin de vanitate, lipsit de coerenţă, parazitar."[64]

Lectura acestei controverse între Hofmannsthal şi Strauss ne îndeamnă să recurgem la o comparaţie. Argumentaţia lui Hofmannsthal ar putea fi înţeleasă, până la un anume punct, ca o continuare a acelor consideraţii care l-au preocupat atât de intens pe Friedrich Nietzsche în *Cazul Wagner* (1888). Contradicţia dintre Nietzsche şi Richard Wagner era într-adevăr o răfuială cu acea *décadence*, adică ceea ce percepea atât de acut Nietzsche ca fiind „simptome de decadenţă" pentru modernitate, al cărei reprezentant muzical era pentru el chiar Wagner. În analogie cu raţionamentele lui Hofmannsthal, este interesant că Nietzsche opune operelor lui Wagner tocmai o muzică strâns legată de un context social concret. Este cea a lui Georges Bizet, care în *Carmen* a avut „curajul să-şi asume o sensibilitate ce nu-şi găsise până acum expresia în muzica europeană cultă". Nietzsche subliniază relaţia cu poporul, naturaleţea francezilor vizavi de brutalitatea, artificialitatea şi „sentimentalismul Sentei" din muzica germană a lui Wagner: „Această muzică este maliţioasă, rafinată, fatalistă, rămânând totuşi populară – are rafinamentul rasei [al unui popor], şi nu al individului. Este bogată. Este precisă. Construieşte, organizează, duce lucrurile până la capăt: astfel contratează cu polipii muzicii, cu 'melodia infinită'."[65]

Ar fi absurd să căutăm a demonstra că Hofmannsthal, în timp ce încerca să-i prezinte lui Strauss consideraţiile sale referitoare la muzica oamenilor din popor, s-a gândit chiar şi tangenţial la Nietzsche. Rămâne totuşi interesant faptul că atât Nietzsche, cât şi Hofmannsthal, chiar dacă au urmărit ţeluri atât de diferite, s-au apărat în faţa unei muzici „intelectuale", prea artistice. Iar Hofmannsthal a făcut trimitere, pentru a-şi ilustra şi mai bine intenţiile, nu la Bizet, ci la un gen muzical popular, respectiv la operetă, care, în opinia lui, părea să indice acea apropiere faţă de popor, de societate, ceea ce îşi dorea într-o mai mare măsură şi de la punerea pe note a propriilor sale texte.

Scanned with CamScanner

Note

[1] Cf. și Michel de Certeau, *L'opération historique*, în: Jacques Le Goff, Pierre Nora (ed.), *Faire de l'histoire* I*: Nouveaux problèmes*, Paris 1974, 19-68, în special 21.

[2] Theodor Antropp, *Vom Verfall der Wiener Operette*, în: *Der Strom* 1 (1911) 65-71, cit. 66, 70. În critica reticentă a lui Antropp la adresa operetei din perioada sa se poate citi și un răspuns la opiniile puriste ale lui Karl Kraus.

[3] Heinrich Eduard Jacob, *Johann Strauss und das neunzehnte Jahrhundert. Geschichte einer musikalischen Weltherrschaft (1819-1917)*, Amsterdam 1937, 392.

[4] Lou Andreas-Salomé, *Lebensrückblick.* Aus dem Nachlaß herausgegeben von Ernst Pfeiffer, Frankfurt/M. 1974, 114.

[5] *Ibidem*, 394.

[6] Richard Heuberger, *Der Opernball (Textbuch)*, Wien–Leipzig, f.a., 5, 8, 30.

[7] Stefan Zweig, *Sigmund Freud*, în: idem, *Die Heilung durch den Geist* [1931], Frankfurt/M. 1993, 273-380, cit. 277, 279.

[8] Philippe Ariès, Georges Duby (Hg.), *Geschichte des privates Lebens* 4: *Von der Revolution zum Großen Krieg*, hg. von Michelle Perrot, Frankfurt/M. 1992, 531-577.

[9] Endre Ady, *A hétröl*, 1903], în: *E. Ady Publicisztikai Irásai*, Budapest 1987, 158. Această „boală a vieții moderne" este și subiectul primului foileton semnat de Ady. Cf. Endre Ady, *Betege*], 1898, în: *ibidem*, 5-6.

[10] Théophile Gautier și Paul Bourget, *apud* Max Nordau, *Entartung*, Bd. 2, Berlin ²1893, 101-102, 105-106.

[11] Theodor W. Adorno, *Bemerkungen über Statik und Dynamik in der Gesellschaft*, în: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie 8 (1956) 327.

[12] Georg Simmel, *Philosophie des Geldes*, hg. von David P. Frisby und Klaus Christian Köhnke = Georg Simmel, *Gesamtausgabe*, hg. von Otthein Rammstett, Bd. 6, Frankfurt/M. 1989. Georg Simmel, *Das Geld in der modernen Cultur*, în: idem, *Aufsätze und Abhandlungen 1894 bis 1900*, hg. von Heinz-Jürgen Dahme und David P. Frisby = Georg Simmel, *Gesamtausgabe* Bd. 5, Frankfurt/M. 1992, 178-196. Idem, *Die Bedeutung des Geldes für das Tempo des Lebens*, în: *ibidem*, 215-234. Cf. David Frisby, *Fragmente der Moderne. Georg Simmel, Siegfried Kracauer, Walter Benjamin*, Rheda–Wiedenbrück 1989, 45-115.

[13] Dieter Rucht, *Modernisierung und neue soziale Bewegungen. Deutschland, Frankreich und USA im Vergleich*, Frankfurt/M.–New York 1994, 33-43. Cf. și Peter Wehling, *Die Moderne als Sozialmythos. Zur Kritik sozialwissenschaftlicher Modernisierungstheorien*, Frankfurt/M.–New York 1992.

[14] Hugo von Hofmannsthal, *Gabriele D'Annunzio*, în: idem, *Reden und Aufsätze*, Bd. 1 = Gesammelte Werke in zehn Bänden, hg. von Bernd Schoeller, Rudolf Hirsch, Frankfurt/M. 1979, 174.

[15] György Lukács, *Die Wege gingen auseinander. Die „Acht" und die neue ungarische Bildende Kunst* (= Nyugat 1910). *Apud* Aranka Ugrin, Kálmán Vargha Vargha (Hg.), „Nyugat" und sein Kreis 1908-1941, Leipzig 1989, 66.

Scanned with CamScanner

[16] Hermann Bahr, *Das junge Österreich* [1893]. *Apud* Gotthart Wunberg, Das Junge Wien. Österreichische Literatur- und Kunstkritik 1887-1902, Bd. 1, Tübingen 1976, 366.

[17] Max Burckhard, *Modern*, în: Die Zeit, Bd. 20, 1889, *apud* Gotthart Wunberg, *Das Junge Wien, ibidem*, Bd. 2, 1008.

[18] Gaston Deschamps, *Die moderne Frau*, în: Neue Freie Presse, 25. Dezember 1900.

[19] Hartmut Zelinsky, *Der „Weg" der „Blauen Reiter"*, în: Arnold Schönberg, Wassily Kandinsky, *Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Beziehung*, hg. von Jelena Hahl-Koch, München 1983, 242.

[20] Jacques Le Rider, *Modernité viennoise et crises de l'identité*, Paris ²1994. Trad. germ. *Das Ende der Illusion. Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität*, Wien 1990. (Trad. rom. *Modernitatea vieneză și crizele identității*, Iași 1995 – n.trad.)

[21] Hermann Bahr, *Tagebücher, Skizzenbücher, Notizhefte*, Bd. 1: 1885-1890, hg. von Moritz Csáky, bearbeitet von Lottelis Moser und Helene Zand, Wien–Köln–Weimar 1994.

[22] Hermann Bahr, *Studien zur Kritik der Moderne*, Frankfurt/M. 1894, 78.

[23] Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, 54-56, citat 55.

[24] Robert Musil, *Stilgeneration oder Generationsstil*, în: idem, *Gesammelte Werke* I: *Prosa und Stücke*, hg. Adolf Frisé, Reinbeck b. Hamburg 1983, 662.

[25] Otto Wagner, *Moderne Architektur*, în: Otto Antonia Graf (Hg.), *Otto Wagner* 1: *Das Werk des Architekten 1860-1902*, Wien–Köln–Graz 1985, 263-287.

[26] în: Albert Ilg (Hg.), *Kunstgeschichtliche Charakterbilder aus Österreich-Ungarn*, Prag–Wien–Leipzig 1893, 257-308.

[27] Hermann Bahr, *Studien zur Kritik der Moderne*, 77.

[28] Ruggiero Romano, *Paese Italia, Venti secoli di identità*, Roma 1994.

[29] Hugo von Hofmannsthal, *Ungeschriebenes Nachwort zum „Rosenkavalier"* (1911), în: idem, *Gesammelte Werke. Dramen* V: *Operndichtungen*, hg. von Bernd Schoeller, Rudolf Hirsch, Frankfurt/M. 1979, 147.

[30] Hermann Bahr, *Studien zur Kritik der Moderne* 75, 78.

[31] Franz Servaes, *Wien. Briefe an eine Freundin in Berlin*, Leipzig, f.a. (= 1907), 47.

[32] Hermann Bahr, *Studien zur Kritik der Moderne* 79.

[33] Sub pseudonimul Leopold Stollberg, de exemplu *Reiche Mädchen*, 1909 (operetă în trei acte, după *Göttin der Vernunft* de Johann Strauss [1897], *Mein junger Herr*, 1910 (operetă în trei acte, Oscar Straus), *Der blaue Held* (operetă în trei acte, după *Karneval in Rom* de Johann Strauss [1873]), cf. Richard Traubner, *Operetta* 131. Bernard Grun, *Kulturgeschichte der Operette* 403.

[34] Felix Dörmann a scris paisprezece librete de operetă, printre care *Walzertraum*, 1907 (operetă în trei acte, cu Leopold Jacobson, Oscar Straus), *Der unsterbliche Lump*, 1910 (operetă în trei acte, Edmund Eysler), *Majestät Mimi*, 1911 (operetă în trei acte, cu Roda Roda, Bruno Granichstädten), *Eriwan*, 1918 (operetă în trei acte, Oskar Nedbal), ș.a. Cf. Bernard Grun, *Kulturgeschichte der Operette* 391, 407. Martin Lichtfuss, *Operette im Ausverkauf. Studien zum Libretto des musikalischen Unterhaltungstheaters in Österreich der Zwischenkriegszeit*, Wien–Köln 1989, 312. Jens Malte Fischer, *Fin de siècle. Kommentar zu einer Epoche*, München 1978, 114-124.

Scanned with CamScanner

[35] Léon a compus, printre alte, libretele și pentru: *Der Rastelbinder*, 1902 (Franz Lehár), *Der Göttergatte*, 1904 (Franz Lehár), *Die lustige Witwe*, 1905 (Franz Lehár), ș.a. Léon a scris, respectiv a prelucrat și libretul pentru *Opernball* (Richard Heuberger), *Wiener Blut* (Johann Strauss) și *Der fidele Bauer* (Leo Fall). Cf. Otto Schneidereit, *Franz Lehár. Eine Biographie in Zitaten*, Innsbruck 1984.

[36] Cf. Franz Mailer, *Weltbürger der Musik. Eine Oscar-Straus-Biographie*, Wien 1984, 59-71.

[37] Cf. Arthur Schnitzler, *Briefe 1875-1912*, hg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler, Frankfurt/M. 1981, 618, 946 și passim.

[38] Scrisoarea lui Theodor Herzl către agenția teatrală A. Entsch din Berlin, Viena, 7 decembrie 1890, în: A. Brein, H. Greive, M. Scharf, J. H. Schoeps (Hg.), *Theodor Herzls Briefe und Tagebücher* Bd. 1: *Theodor Herzls Briefe und autobiographische Notizen 1866-1895*, bearb. von Johannes Wachten, Berlin 1983, 408.

[39] Theodor Herzl către părinții săi, Reichenau, 5 iunie 1890, în: *ibidem*, 389.

[40] Werner Welzig (Hg.), *Arthur Schnitzler Tagebuch 1879-1892*, Wien 1987, 320.

[41] Karl Kraus, *Die Demolierte Literatur* (1897; aici citat după ediția a cincea din 1899), în: Karl Kraus, *Frühe Schriften 1892-1900*, hg. von Johann J. Braakenburg, Bd. 2, München 1979, 293.

[42] „Vesd a szemed a társaságra – Mely ma él; mely óriasi – Méretekben áll elötted. – Mely ki nem merithetö – Üde forrás, mely az élet – Nagy komédiával – Oly tökéletesen oktat, – Hogy nem képes arra múlt. – A jelent játszd a jelennek, – Mindig a legmulattatóbb ez. – Mindig a legérdekesb. – Szóval, úgy van: légy modern!" Cf. György Székely, István Szilágyi (Hg.), *A Vigszinház 75 éve*, Budapest 1975. Cf. și Bálint Magyar, *A Vigszinház története. Alapitásától az államositásig 1896-1949*, Budapest 1979, 58.

[43] „Vagyis: A Lehár Ferenc darabja immár nem operett, hanem kortörténeti esemény, az idök szellemének megnyilvánulása, csaknem fogalom...". Károly Lovik, *A vig özvegy* [*Văduva veselă*], în: *A. Hét. Politikai és irodalmi szemle*, 1900-1907. *Válogatás*], 443-445, citat 443 (1907).

[44] Felix Salten, *Die neue Operette*, în: Die Zeit (1906), *apud* Otto Schneidereit, *Franz Lehár. Eine Biographie in Zitaten*, Innsbruck 1984, 107-108.

[45] Hanna în prima arie a actului întâi, în: Franz Lehár, *Die lustige Witwe*, 24.

[46] Danilo în al doilea final din actul al doilea: „Îndrăgostește-te des, logodește-te rar, dar nu te căsători niciodată! – Căsătoria este pentru mine ceva privat – Vorbesc doar ca diplomat – Cu siguranță un punct de vedere de mult perimat", în: Franz Lehár, *Die lustige Witwe*, 107.

[47] Hanna în al doilea final din actul al doilea: „Trebuie să fie o căsnicie lejeră – Întocmai după modelul parizian! – El zice madame, eu spun monsieur: – Întocmai după modelul parizian! – Ne iubim, se înțelege de la sine, – Întocmai după modelul parizian! – Fiecare își vede de drumul său! – Întocmai după modelul parizian!", în: Franz Lehár, *Die lustige Witwe*, 109.

[48] Hermann Bahr, *Marokkanischer Roman. Skizze* [1889], în: Hermann Bahr, *Tagebücher, Skizzenbücher, Notizhefte*. Hg. von Moritz Csáky, bearbeitet von Lottelis Moser und Helene Zand, Bd. 1: 1885-1890, Wien–Köln–Weimar 1994, 374.

În jurnalul său din perioada studiilor la Paris (1889), Hermann Bahr relatează de altfel despre o apariție timidă a operetei vieneze pe scena pariziană: „*L'Etudiant pauvre – Studentul sărac* [de Carl Millöcker, 1882]. Premieră cu succes mediu. În schimb le are pe drăguța de Madame Lardois și pe Madame Freder, o păpușă micuță cu ochi mari, negri, strălucitori, o combinație de candoare ștrengărească și iubită rafinată, care iese în evidență în mod adorabil", *ibidem*, 98 (18 ianuarie 1889).

[49] Hermann Bahr, *Tagebücher, Skizzenbücher, Notizhefte* Bd. 1, *ibidem*, 129-130 [1888 Skizzenbuch I]. Cf. și Birgit Panke-Kochinke, *Die anständige Frau. Konzeption und Umsetzung bürgerlicher Moral im 18. und 19. Jahrhundert*, Pfaffenweiler 1991.

[50] Duetul nr. 5, primul act, în: Franz Lehár, *Die lustige Witwe,* 34.

[51] Erich J. Hobsbawm, *Die Blütezeit des Kapitals. Eine Kulturgeschichte der Jahre 1848-1875,* Frankfurt/M. 1980, 287.

[52] Cf. Philippe Ariès, Georges Duby (Hg.), *Geschichte des privaten Lebens*, Bd. 4: *Von der Revolution zum Großen Krieg*, hg. von Michelle Perrot, Frankfurt/M. 1992, 16. Konstanze Mittendorfer, *Stichworte zur Biedermeierzeit: „Haus" und „Häuslichkeit"*, în: *Bürgersinn und Aufbegehren* (= Ausstellungskatalog), Wien 1988, 563-567.

[53] Karl Kraus, *Ernst ist das Leben, heiter ist die Operette*, în: Die Fackel Nr. 313/314 (31. Dezember 1910), 16.

[54] Otto Brusatti, Wilhelm Deutschmann, *Fle Zi Wi Csá & Co. Die Wiener Operette*, Wien 1985, 36.

[55] *Textbuch der Gesänge „Ein Walzertraum".* Operette in drei Akten von Felix Dörmann und Leopold Jacobson, Musik von Oscar Straus, Wien [Verlag Doblinger] 1907, 10, 37.

[56] *Der Graf von Luxemburg*. Operette in drei Akten von A. M. Willner und Robert Bodanzky, Musik von Franz Lehár, Wien [Glocken-Verlag] 1937, 18.

[57] Alma Mahler-Werfel, *Mein Leben*. Vorwort von Willy Haas, Frankfurt/M. 1993, 149-150.

[58] Scrisoarea lui Hofmannsthal către Strauss, sfârșitul lui iunie 1924, în: Richard Strauss, Hugo von Hofmannsthal, *Briefwechsel*, hg. von Willi Schuh, München 1990, 521.

[59] Juliane Vogel, *Zu Hofmannsthals Operndichtungen*, în: idem (Hg.), *Hugo von Hofmannsthals Operndichtungen*, Salzburg–Wien 1994, 484.

[60] Scrisoarea lui Hofmannsthal către Strauss, 26 iulie 1928, în: Richard Strauss, Hugo von Hofmannsthal, *Briefwechsel,* 649.

[61] Alma Mahler-Werfel, *Mein Leben,* 354.

[62] Scrisoarea lui Hofmannsthal către Strauss, 26 iulie 1928, în: Richard Strauss, Hugo von Hofmannsthal, *Briefwechsel*, 651.

[63] Despre anti-estetismul, anti-decadența și anti-diletantismul lui Hofmannsthal de la începutul anilor 90 cf. Roger Bauer, *Gänsefüßchendékadence. Zur Kritik und Literatur der Jahrhundertwende in Wien*, în: Literatur und Kritik, Februar/März 1985, 21-29. Idem, *Eine „Décadence, die sich Gänsefüßchen gefallen lassen muß." Anmerkungen zur Literatur des Wiener „fin de siècle"*, în: Herbert Zeman (Hg.), *Die österreichische Literatur. Ihr Profil von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart (1880-1980),* Graz 1989, 273-278.

Scanned with CamScanner

[64] Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze III 1925-1929, Buch der Freunde, Aufzeichnungen 1889-1929*, hg. von Bernd Schoeller und Ingeborg Beyer-Ahlert in Beratung mit Rudolf Hirsch, Frankfurt/M. 1980, 593.

[65] Friedrich Nietzsche, *Der Fall Wagner*, în: idem, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, hg. von Giorgio Colli, Mazzino Montinari, Bd. 6, München 1980, 13-14.

Scanned with CamScanner

Capitolul 6

Eterogenitatea regiunii central-europene

„... give and take of melodies ...”

Încă din 1854, în suita de dansuri *Décaméron dramatique*, Jacques Offenbach prezenta o întreagă varietate de dansuri „naţionale” europene, şi anume valsul, polca, mazurca, redova [dans din Boemia], varşoviana [mazurca varşoviană] şi dansuri scoţiene.[1] Această diversitate sugerează că publicul parizian al muzicii lui Offenbach poate nu aprecia doar elementele străine şi exotice, ci le gusta şi pe cele internaţionale, făcând astfel dovada unui cosmopolitism metropolitan. O situaţie asemănătoare o regăsim şi la Viena. Rar interpretatele interludii de balet de la primul final din actul al doilea din *Liliacul* cuprind dansuri spaniole, scoţiene, ruseşti, maghiare (ceardaş) şi din Boemia (polca), continuate de marele vals al liliacului. Iar un pasaj al textului din finalul actului întâi din *Văduva veselă*) elogiază cunoaşterea diferitelor dansuri: „Tânărul dansează polca, – Am încercat şi eu, – Dansează excelent şi mazurca, – Am încercat şi eu, – La dreapta şi la stânga ştie să danseze, – Am încercat şi eu, – La vals, acolo a excelat, – De aceea voi fi drăguţă cu el.”[2] Caracterul internaţional în succesiunea dansurilor din opereta vieneză poate fi interpretat ca o urmare a modelului lui Offenbach, dar o bună cunoaştere a tradiţiilor autohtone proprii este o ipoteză la fel de viabilă. În ciuda *background*-ului european în general necunoscut al compoziţiilor muzicale şi al reprezentării lor din secolul al XIX-lea, un asemenea caracter internaţional, asimilarea nenumăratelor elemente de stil „naţionale”, aşadar folclorice şi a motivelor muzicale din Monarhia habsburgică, aveau o conotaţie deosebită, proprie,

Scanned with CamScanner

care izvorau din pluralismul statului multinațional, dar și din deschiderea culturală și muzicală a fiecărei subregiuni (țări) în parte. De exemplu, împrumuturi din elementele folclorice ale întregii regiuni se pot identifica încă din secolul al XVII-lea în colecțiile de melodii și dansuri din spațiul panonic. În 1688 au apărut *Musicalisch-Türckische Eulen-Spiegel*, cunoscute și sub numele de *Dacianischer Simplicissimus aus Güntz*, unde silezianul Daniel Speer a adunat dansuri pe care le-a auzit și cules în timpul călătoriilor sale: cântece și balete turcești, poloneze, unguręști, moscovite, românești, grecești și căzăcești.[3]

Începând cu cercetările lui Béla Bartók apar dovezi științifice că nici cântecele populare maghiare, respectiv cântecele și melodiile popoarelor regiunii central-europene nu sunt câtuși de puțin omogene, mai curând au beneficiat neîncetat de diferite coduri „naționale", de împrumuturi de la vecini, rezultând în urma proceselor muzicale de asimilare și aculturație și dezvoltându-se printr-o influențare reciprocă. În anii '40, deci în timpul național-socialismului, Bartók a formulat această părere într-un articol scurt, dar deschizător de drumuri, unde a analizat parti-pris-uri rasiale din muzică. „From the very beginning I have been amazed by the extraordinary wealth of melody types existing in the territory under investigation in Eastern Europe. As I pursued my research, this amazement increased. In view of the comparatively small size of the countries – numbering forty or fifty million people – the variety in folk music is really marvellous! It is still more remarkable when compared with the peasant music of other more ore less remote regions, for instance North Africa, where the Arab peasant music presents so much less variety. What can be the reason for this wealth? How has it come to pass? The answer to this question appeared only later, when sufficient material from the various Eastern European peoples was available to permit of scientific analysis. Comparison of the folk music of these peoples made it clear that there was a continuous give and take of melodies, a constant crossing and recrossing which had persisted through centuries."[4] De ce tocmai aici, în regiunea central-europeană, a avut loc o atât de intensă interacțiune muzicală, care nu a ignorat nici chiar muzica populară?

Scanned with CamScanner

Coerența paradoxală a unei regiuni

Monarhia habsburgică se afla într-o parte a Europei a cărei caracteristică izbitoare, semnificativă, era o foarte densă diversitate etnică, lingvistică și culturală. Oricât de paradoxal ar suna, elementul comun al acestei regiuni consta chiar în caracterul ei pluralist. Unitatea și coerența de pe teritoriul Monarhiei, la fel ca unitatea și coerența regatelor și țărilor din componența ei pot fi așadar atribuite acestei situații pluraliste. Căci popoarele și culturile Monarhiei ce trăiau într-un amalgam dens unele alături de celelalte, având legături unele cu celelalte puteau duce o existență sigură – separat sau împreună – doar dacă se străduiau să se respecte reciproc și să se înțeleagă între ele. De aici s-a dezvoltat un anume pragmatism al conviețuirii, iar acest pragmatism, ce se baza pe reciprocitatea etnică și socio-culturală, a devenit practic o linie directoare importantă a acțiunilor politice și sociale și în realitatea politico-economică. Pe această viziune se baza o nouă perspectivă, devenită evidentă pentru regii maghiari, polonezi și ai Boemiei, și pentru delegații bavarezi și ai Lotharingiei, încă de la prima „conferință internațională de economie" din Visegrád (în Ungaria) din anul 1335. Participanții la această conferință s-au lăsat conduși de convingerea că țările din regiunea central-europeană nu puteau exista autonom, ci erau dependente economic unele de celelalte, astfel că trebuiau să coopereze pentru a putea supraviețui. De aceea, ele urmăreau ideea creării unui spațiu economic central-european unitar, orientat către vest, care să poată ține piept influențelor perturbatoare, cum ar fi dreptul de depozit și de etapă instituit în mod restrictiv la Viena cu puțin timp în urmă, care nu doar controla întregul comerț între est și vest, ci amenința să îl blocheze. Reprezentanții cameralismului austriac de la sfârșitul secolului al XVII-lea și din secolul al XVIII-lea erau conduși de aceleași considerații economice. Și pentru ei unitatea regiunii, respectiv a Monarhiei, vizavi de Sfântul Imperiu Roman depindea de condiții economice. Un bun exemplu în acest sens este cartea lui Philipp Wilhelm Hörnigk *Österreich über alles, wann es nur will* („Austria mai presus de toate, oricând își propune", 1684) redactată după al doilea asediu al Vienei de către turci (1683). Hörnigk avea ca obiectiv în primul rând să

demonstreze teoretic autarhia economică a Monarhiei Dunărene și să indice mijloacele și posibilitățile de a atinge acest stadiu în context european, implicit vizavi de Sfântul Imperiu Roman. De aceea, este evident că pentru el Monarhia în diversitatea sa reprezenta o entitate coerentă. Astfel, la începutul expunerii, el își contura obiectul analizei, cu alte cuvinte, încerca să dea o definiție a „Austriei": „Prin ceea ce presupun că este 'Austria' mea nu înțeleg pur și simplu arhiducatul ce poartă acest nume, întins pe ambele părți ale Dunării și lăudat în lumea întreagă, ci, în plus, toate și fiecare teritoriu al străvechii Case de Habsburg germano-austriece, până la Rømø și după ea. Regatul ereditar și țările adăugate Imperiului, așadar inclusiv Ungaria."[5]

În paralel cu eforturile de cooperare bazate pe rațiuni economice, încă din Evul Mediu târziu au existat și eforturi de federalizare motivate strict politic. Acestea erau definite în mod diferit de dinastiile Ungariei, Poloniei, Boemiei sau Austriei (teritoriile ereditare habsburgice), dar aveau ca scop permanent unirea politică măcar a unei părți din regiunea central-europeană, stimulată prin contracte de succesiune, printr-o politică de căsătorii bine orientată sau prin acțiuni militare. În timp ce politica dinastiei Babenberg și a Habsburgilor care i-au succedat era orientată inițial către o unire, către o federație a teritoriului ereditar, Arpadienii și Angevinii din Ungaria, Ottokar Přemysl din Boemia au întreprins încă din secolul al XIII-lea și al XIV-lea încercări de federalizare regională, central-europeană, la fel cum au făcut și Luxemburgii din Boemia și Ungaria, dinastia Jagello din Polonia și Boemia sau regele Ungariei Matei Corvin la sfârșitul secolului al XIV-lea și în secolul al XV-lea. Habsburgii din secolul al XV-lea și al XVI-lea s-au folosit de acest *know-how* statornicit la nivel dinastic. După bătălia de la Mohács din 1526, în urma căreia regele Ungariei, Ludovic al II-lea din dinastia Jagello cade pe câmpul de luptă fără să lase un moștenitor de sex masculin și datorită unei coincidențe favorabile lui Ferdinand I, intră în vigoare pactele asupra succesiunii prevăzute de Congresul de la Viena din 1514/15. Regatele Boemia și Ungaria, conduse încă din timpul dinastiei Jagello printr-o uniune personală, au fost alipite teritoriilor ereditare austriece, Habsburgilor reușindu-le astfel unificarea

acelui ansamblu de ţări, care de altfel au rămas sub stăpânirea Monarhiei Dunărene până în 1918.

Cu siguranţă că această politică dinastică de federalizare ar fi fost un eşec dacă nu s-ar fi urmărit eforturi şi interese similare la cele mai diferite nivele sociale şi politice. Aici trebuie să ne referim mai întâi la o anume omogenitate în ceea ce priveşte păturile sociale, la acorduri şi cooperări dintre păturile politice potente, clasele sociale, respectiv nobilimea, ce depăşeau graniţele strâmte ale ţării respective, şi care se manifestau încă din secolul al XV-lea printr-un front comun împotriva puterii politice centrale, dar şi la nivel militar printr-o cooperare dictată de raţiunea politică în faţa ameninţării militare a întregii regiuni şi a ţărilor în parte (apărarea împotriva turcilor). Aceste cooperări politice aveau ca urmare o apropiere socio-economică şi privat-familială a nobilimii din ţările respective, manifestându-se printr-o politică „regională" de căsătorii, ceea ce reprezenta, pe de altă parte, o condiţie importantă pentru formarea unei mentalităţi, a unei conştiinţe comune cel puţin în rândul acestor pături sociale. O asemenea reajustare regională la nivelul social superior nu se manifesta aşadar doar prin legăturile de rudenie ce depăşeau teritoriul statului respectiv, loialităţile politice devenind astfel mai laxe şi mai relative, fapt indicat prioritar de numărul crescând al încorporărilor reprezentanţilor de varii profesii în parlamentele regionale ale diferitelor ţări (prin acordarea de drepturi civile). Acelaşi lucru se poate spune şi despre locuitorii oraşelor acestei regiuni. În timpul perioadei moderne timpurii, mobilitatea supraregională, dar mai ales cea regională a locuitorilor urbani ai acestor ţări era mult mai mare decât am vrea să admitem. Atât pluralitatea politică, cât şi cea etnic-culturală a regiunii central-europene s-au păstrat în Monarhia habsburgică până la colapsul ei, făcându-se vizibilă în cele mai diverse domenii. Până la sfârşit, teritoriile, provinciile şi ţările au păstrat parţial trăsături fundamentale ale tabloului politic propriu, în ciuda chingii unui sistem de administraţie central, supraordonat. Structura federală a Austriei de astăzi se bazează pe aceste tradiţii şi derivă din acest parcurs istoric. În plus, diferite părţi ale Monarhiei, precum Boemia sau teritoriile ereditare, care se consolidaseră progresiv într-o entitate coerentă, fuseseră alipite Sfântului Imperiu German până în secolul al

XIX-lea; alte țări însă, cum era Regatul Ungariei, au ținut vreme de secole întregi la suveranitatea lor politică, susținută de un puternic sistem al claselor sociale, în comparație cu Regatul Boemiei de exemplu, care odată cu Războiul de 30 de ani, odată cu „orânduirea înnoită a țării" din anul 1627, fusese limitat considerabil în drepturile sale politice prin deposedarea claselor sociale.

Dacă luăm în considerație această complexitate politică a Monarhiei per total, putem distinge cel puțin trei nivele structurale esențiale, care au devenit de o importanță crucială pentru caracterul politic pluralist al acestei regiuni și pentru cultura politică a locuitorilor ei: nivelul politico-administrativ, nivelul cultural general și nivelul diversității lingvistice.

Pluralismul politic și cultural

Observăm mai întâi că fuziunea diferitelor ansambluri de țări a avut un astfel de parcurs istoric, încât avem de-a face inițial cu un nucleu mic de țări, totuși din ce în ce mai diferențiat în sine, și anume cu teritoriile ereditare, care nu erau regate, la care s-au adăugat țările mari, ca de exemplu Regatul Boemiei și cel al Ungariei, care de altfel prezentau o tradiție politică durabilă. Dacă luăm în calcul acest aspect, nu surprinde faptul că de-a lungul secolelor nu s-a reușit o armonizare a „zonelor periferice" dominante, mari, cu acest mic centru. Dimpotrivă marile subregiuni nu și-au putut pierde niciodată autonomia, dacă ne gândim de exemplu că Habsburgii, ca regenți ai întregii Monarhii, își datorau inițial renumele politic concret tocmai acestor zone periferice. În calitate de regi ai Boemiei și Ungariei aveau, întocmai ca împăratul în imperiu (în Reichstag-ul german), mai multă importanță decât dacă ar fi fost arhiduci în mici teritorii ereditare; în plus, spre deosebire de Sfântul Imperiu Roman, unde alegerea împăratului era mereu un moment de suspans, aici puteau să se bazeze treptat pe o autoritate politică asigurată prin dreptul la succesiune. Acest punct de vedere este susținut, la mijlocul secolului al XIX-lea, printre alții și de către scriitorul și omul politic Joseph (József) von Eötvös. Deși dat uitării pe nedrept, Eötvös a fost, fără îndoială, unul dintre cei mai importanți

teoreticieni liberali de stat; printre altele, el a publicat între 1851 şi 1854 o lucrare în două volume consacrată lui Alexis de Tocqueville, *Der Einfluß der herrschenden Ideen des 19. Jahrhunderts auf den Staat* („Influenţa ideilor dominante ale secolului al XIX-lea asupra statului"). În eseul *Die Garantien der Macht und Einheit Österreichs* („Garanţiile pentru puterea şi unitatea Austriei") din 1859, el atrăgea atenţia asupra parcursului special al Monarhiei habsburgice, aşa cum a fost el descris mai sus, considerând că diferenţa esenţială dintre formarea Monarhiei în raport cu cea a ţărilor vest-europene ar consta tocmai în acest pluralism şi în discrepanţa dintre un centru mic şi zonele periferice puternice. „Mărirea Casei Austriei este fără precedent în istorie. Chiar dacă facem complet abstracţie de Spania, acele ţări care au fost încorporate în Imperiul Austriac împreună cu Coroana Boemiei şi a Ungariei erau disproporţionate – în ceea ce priveşte mărimea lor – faţă de teritoriile ereditare, astfel că în mod raţional nici nu avea sens să se încerce o asimilare, având în vedere diferenţele naţionale şi culturale."[6]

Din acest punct de vedere, şi anume al imposibilităţii unei unificări totale ori a armonizării regatelor şi ţărilor la nivel politic şi constituţional, este şi mai evident că iniţiativele ce voiau să facă un stat austriac unitar dintr-o monarhie asamblată lax, trebuiau transferate către un nivel cultural. Astfel, lupta pentru concurenţă şi putere a subregiunilor, a ducatelor, se purta încă din secolul al XVIII-lea cu predilecţie în sectorul educativ şi lingvistic, şi se încerca – cu agresivitate sporită – să se justifice diferite încercări de absorbţie a codurilor culturale, care erau motivate mereu prin superioritatea politică vizavi de alte grupe etnice – „germanii" împotriva slavilor, maghiarii împotriva slavilor şi a românilor ş.a. Se făcea apel din ce în ce mai mult la principiul cultural, motivat ideologic, al „însuşirilor alese", cum era Comisia de cultură a austriecilor germani pentru slavi. În memoriile sale *Aus Alt- und Neu-Wien* („Din vechea şi noua Vienă") din anul 1873, Ferdinand von Bauernfeld a exprimat scurt şi cuprinzător această realitate prin următoarele cuvinte: „Austria este de origine germană. Misiunea sa anterioară a fost de a lupta împotriva barbarilor, cea ulterioară: să îi cultive."[7] O tendinţă similară se întâlneşte chiar şi în eterogenitatea politică a Sfântului Imperiu Roman: într-adevăr acolo state întregi şi

„grupuri etnice", ca Bavaria sau Saxonia, erau învrăjbite unele împotriva celorlalte; de la sfârşitul secolului al XVIII-lea, ideea unei naţiuni culturale germane a devenit totuşi un înlocuitor, un surogat pentru asemenea discriminări şi totodată fundamentul unificator pentru naţiunea politică încă inexistentă.

Administraţie şi pluralism lingvistic

Apariţia Monarhiei ca stat unitar şi realizarea politică a acestei idei a avut loc încă din timpul perioadei moderne timpurii, cu precădere la nivelul administraţiei politice şi a administraţiei centrale.[8] Uneori constrângerile externe erau într-adevăr factorul decisiv pentru solicitarea unei administraţii coordonate, centralizate. Parlamentele regionale generale din secolul al XVI-lea, reunind reprezentanţi ai păturilor sociale din diferite teritorii ereditare, erau, nu în ultimul rând, rezultatul unui pericol iminent al invaziei turce: finanţarea necesară pentru apărarea militară se putea organiza mai bine şi pune în practică mai eficace doar împreună, prin coordonare. Un alt aspect l-a reprezentat problema posibilităţii guvernării eficiente a unei formaţiuni statale atât de diferenţiate politic, precum era Monarhia habsburgică. Interesele prioritare ale întregii Monarhii au impus încă din secolul al XVI-lea ca fiecare ţară să-şi transfere chestiunile guvernamentale importante la Viena, sediul stăpânirii. Acolo s-au mutat nu numai cancelariile de curte ale diferitelor regate şi ţări, ci şi importante dicasterii (ministere) ale acestor ţări, ele putând fi astfel mai aproape de instanţa politică decizională, de stăpânire, şi având de asemenea ocazia să comunice mai bine între ele. Ca urmare au fost elaborate reguli fundamentale de comunicare birocratice, întocmite pe înţelesul tuturor, iar cei care le foloseau, funcţionarii, puteau acum comunica între ei într-o limbă administrativă pe care o înţelegeau toţi; ei întrebuinţau coduri din domeniul administraţiei, care au fost unificate tot mai mult şi în cele din urmă au putut fi folosite pretutindeni. Unificarea structurală a administraţiei slujea deci, în primul rând, funcţionarilor acestor instituţii centrale şi de curte. Tendinţa de a unifica conţinuturile (reglementările) şi instrumentarul necesar pentru elaborarea şi difuzarea lor

(punerea în aplicare), de exemplu a limbajului administrativ, a avut ca bază de pornire birocraţia.

În cercetarea sa despre apariţia naţionalismului, Benedict Anderson a atras atenţia asupra importanţei administraţiei unificatoare, ale cărei decrete şi reglementări trebuiau elaborate într-o limbă care să fie înţeleasă şi folosită de fiecare individ şi care, prin tipărituri, să aibă o răspândire din ce în ce mai largă. Această administraţie, unificată şi având acte oficiale tipărite, a avut o mare importanţă pentru formarea statului naţional modern[9]. Desigur că un limbaj administrativ unitar modern nu se putea impune cu adevărat în Monarhia habsburgică, tocmai datorită faptului amintit anterior, şi anume că la eterogenitatea regional-politică se adăugau şi diferenţe considerabile din cadrul limbilor naţionale. Dacă la început limba obligatorie a birocraţiei a fost latina, începând cu secolul al XVII-lea, la nivelul fiecărei ţări se profilau tot mai mult limbile naţionale. Cu toate acestea, în subregiunile mici, de exemplu în comitatele maghiare, decretele şi reglementările trebuiseră să ţină cont dintotdeauna de respectivele limbi regionale.

După cum se ştie, din cauza pluralismului lingvistic, în Regatul Ungariei latina rămăsese până în anul 1844 limba administrativă impusă prin lege, iar mai târziu încercările maghiare de uniformizare nu au reuşit să facă din Regatul Ungariei, considerat o „Europă în mic" (Johann Csaplovics, 1820), un stat naţional omogen cu o limbă naţională. Astfel, încă din 1879 scriitorul maghiar Imre Gáspár remarca: „Patria noastră este o ţară poliglotă. Aici trăiesc maghiari, germani, croaţi, slovaci, sârbi, sloveni, români – şi cine ştie câţi alţii încă. Este o ţară mică, însă cu patru, cinci literaturi autonome; în afară de aceasta, cartea italiană, franceză, germană, latină, evreiască reprezintă o normalitate necesară, pe lângă cărţi, reviste şi şcoli în alte cinci limbi – toate sunt importante aici."[10] Această diversitate de limbi şi literaturi din fostul Regat al Ungariei şi-a găsit, printre altele, o expresie clară în producţia de carte. Este frapant că cel puţin până la jumătatea secolului al XIX-lea tipografii maghiare cunoscute au imprimat cărţi în toate limbile vorbite aici şi astfel, prin sprijinul egal acordat acestor literaturi, ele au fost şi propagatori importanţi ai multiculturalităţii în regiune. O publicaţie apărută cu câţiva ani în urmă despre tipografia universitară

din Ofen (Buda) documentează multitudinea cărților editate între anii 1777 și 1848 în limbile vorbite aici: germană, bulgară, croată, ebraică, idiș, maghiară, neogreacă, română, ruteană, sârbă și slovacă, la care se adaugă și cele în limba latină.[11] Un catalog cuprinzând anii 1825 până în 1840 numără numai pentru tipografia universitară 2157 de titluri, 524 în latină, 951 în maghiară, 81 în slovacă, 372 în germană, 312 în sârbă, 45 în croată, 90 în română și 40 în ebraică. Încă din perioada 1850-1866, printre cele 641 de cărți tipărite, se găsesc, în afară de 80 de titluri în limba latină, și 235 în maghiară, 40 în slovacă, 113 în germană, 60 în sârbă și 85 în ebraică.[12]

Este semnificativ faptul că, începând din perioada modernă timpurie, dicționarele aveau mare căutare tocmai în regiunea central-europeană, probabil datorită marii diversități lingvistice: de exemplu, dicționarul „european" în zece limbi al lui Ambrosius Calepinus, dicționarul praghezului Peter Loderecker, destinat special Monarhiei, cât și lexiconul latin-maghiar-ceh-german al ungurului Fabricius de Sziksza.[13] Larga răspândire a unor astfel de dicționare încă din perioada modernă timpurie nu este doar un indiciu pentru existența reală a plurilingvismului, ea subliniază și considerația pentru abordarea practică a pluralismului pe plan lingvistic. În același timp reprezintă însă și o dovadă că, pe lângă diferitele standarde – latina, germana sau franceza – limbile regiunilor erau limbi vii de circulație, iar cunoașterea lor era apreciată pentru comunicare. Încă din anii 1818-1821/23, sub egida editorului Gustav Heckenast din Pesta a apărut marele dicționar pentru latină, maghiară și germană (*Lexicon trilingue*) al lui Joseph Márton. Márton, de altfel unul din frații kantianului maghiar Stephan (István) Márton, era profesor asociat pentru limbă și literatură maghiară la Universitatea din Viena și se evidențiase ca autor de diferite manuale și gramatici maghiare și germane, cât și ca inițiator și editor al revistei „Panonia, o revistă pentru prietenii limbii și literaturii maghiare".[14]

Decretul lingvistic iozefinist din 1784, care urmărea introducerea permanentă a limbii germane ca limbă obligatorie în administrație, a fost, după cum se știe, aspru criticat. În raport cu latina, germana era cu siguranță o limbă „modernă", cunoscută de majoritatea intelectualilor din regiune. Astfel și-a argumentat Ludwig Schedius, profesor pentru

estetică şi literatură la Universitatea din Pesta, decizia de a edita în limba germană noul său jurnal, „Revista ungurilor şi pentru unguri întru promovarea istoriei, geografiei şi literaturii patriei" din anul 1802: „Sper că nimeni nu va judeca atât de meschin încât să considere că este o nesocotire a limbii naţionale. Trebuie doar să ne gândim că cercul cititorilor germani, aşadar a celor care sunt în stare să citească şi să înţeleagă germana, la noi este mult mai mare decât cel al unui public cult care ar putea avea interes pentru astfel de îndeletniciri; că această limbă este mult mai adaptată şi mai favorabil constituită pentru desemnarea exactă a conceptelor, reprezentărilor şi senzaţiilor timpurilor noastre, decât oricare alta de la noi; că, în sfârşit, doar astfel poate fi păstrată legătura cu Germania, care este cea mai profitabilă pentru cultura şi literatura noastră."[15] În acelaşi timp, germana era o limbă pe care o parte din populaţia Monarhiei îşi baza identitatea „naţională" încă de la sfârşitul secolului al XVIII-lea. Din acest motiv, decretul lingvistic a fost perceput în acei ani ai naţionalismului lingvistic acut ca o încercare de germanizare, ceea ce, după cum se ştie, nu era intenţia decretului iozefinist din 1784. Cu toate acestea, actul emis a realizat parţial exact contrariul a ceea ce îşi propusese: în locul unei centralizări mai severe, s-au conturat tendinţe centrifuge, care au dus fulgerător la pornirile naţionaliste din secolul al XIX-lea. Opoziţia vehementă faţă de decretul lingvistic a dus, spre exemplu în Ungaria, la apropierea dintre două mişcări până atunci potrivnice, şi la contopirea lor într-o ideologie naţional-politică unitară. Rezistenţa politică a straturilor sociale, aşadar a „natio hungarica", împotriva pornirilor centraliste ale Vienei, uza din ce în ce mai mult de un ferment de agitaţie cu o componentă de „naţionalism lingvistic" propriu acelor intelectuali care intenţionau iniţial să revitalizeze şi să reformeze limba şi literatura maghiară.

Limba şi apartenenţa naţională

Politizarea limbii ca fundament esenţial al dezideratului unui stat naţional era într-adevăr relevantă pentru toate grupele etnice ale Monarhiei, dar ea avea o însemnătate deosebită mai ales pentru două grupe lingvistice, pentru germani şi italieni, căci în cazul lor impunerea

revendicativă a unei limbi naționale amenința să compromită existența Monarhiei. Cedarea unei mari părți din provinciile italiene (1859, 1866), devenite din acel moment un segment important pentru noul stat național italian, a părut pentru unii – cum era și cazul lui Joseph (József) von Eötvös – un fel de avertizare asupra repercusiunilor mult mai serioase ce puteau surveni prin alipirea regiunilor vorbitoare de germană din Austria la un viitor stat național german.

Cine declara că este german din punct de vedere politic în Monarhia perioadei *Vormärz*-ului târziu, în anul 1848 și în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, își asuma, conform tuturor probabilităților, apartenența la germanitatea unui stat național german, de care se simțea deja legat în chip virtual. Aceste persoane se poziționau, poate mai mult sau mai puțin involuntar, împotriva Monarhiei Habsburgilor, pasibilă să adere doar parțial la un stat național german, căci multe dintre teritoriile sale nu aparținuseră niciodată de Sfântul Imperiu Roman. Pe de altă parte, atașamentul lăuntric pentru germanitate putea plasa persoanele respective într-o opoziție deschisă față de politica Monarhiei, care contestau soluția Germaniei Mici sub supremație prusacă – punct de vedere exprimat și de Königgrätz (1866). Alți austrieci „germani", fideli „Austriei și împăratului", se confruntau cu o situație din ce în ce mai absurdă, căci, deși se simțeau legați de un spirit austriac, se declarau în același timp conectați la o moștenire lingvistic-culturală germană, ceea ce era interpretat drept apartenenență la statul cultural german. Atât austriecilor „germani", dar și austriecilor „germano-austrieci", li se putea întâmpla să fie categorisiți deopotrivă de către o persoană din afară într-o nișă național-germană, întrucât în secolul al XIX-lea, în special cei care foloseau argumente de ideologie națională înțelegeau și tolerau tot mai puțin loialitățile multiple.

Cred că în acest context este decisiv să ne reamintim de nenumăratele semnificații ale termenului „german" și de transformarea semantică pe care conceptul o parcurge în aceste câteva decenii. Pentru a putea înțelege mai bine percepția de sine divergentă a indivizilor și a grupărilor sociale, este important, mai ales în cazul unei analize istorice, să nu amestecăm categorii ideatice diferite. Până în secolul al XIX-lea, o parte a locuitorilor Monarhiei se defineau ca germani, fie

Scanned with CamScanner

datorită limbii materne sau a limbii de comunicare care era germana, fie datorită faptului că locuiau pe teritorii care aparţinuseră până în 1806 Sfântului Imperiu Roman. Nu doar ei se defineau ca „germani", ci erau şi priviţi ca „germani" (német, nemec, tedesco) de către locuitorii Monarhiei ce vorbeau alte limbi. Cuvântul „german" era folosit aici într-o accepţie prenaţionalistă şi nu avea încă acea revendicare naţională exclusivistă, pe care o va căpăta ceva mai târziu. În decursul secolului al XIX-lea, când limba a devenit un criteriu naţional, iar uzul propriu-zis al limbii, respectiv loialitatea faţă de limba maternă şi împreună cu ea loialitatea faţă de limba germană au fost puse în conexiune cu o apartenenţă naţională concretă, abia atunci şi cei care declarau germana ca limbă maternă şi de comunicare pe teritoriul Monarhiei, considerându-se „germani", au început să fie consideraţi ca aparţinând naţiunii germane. Cu toate acestea, în uzajul cotidian al limbii, termenul „german" nu cunoscuse această intensificare semantică şi chiar numeroşi intelectuali, printre care publicistul şi omul politic Viktor von Andrian-Werburg sau poetul şi deputatul Anastasius Grün, se simţeau în acelaşi timp patrioţi austrieci, în ciuda atitudinilor naţionale germane. Astfel coexistau cel puţin două interpretări ale cuvântului „german" cu pondere diferită de semnificaţie, ceea ce ducea nu doar la neclarităţi, ci şi la o dilemă cu care se luptau mulţi „austrieci-germani".

Acest ansamblu de probleme s-a accentuat în decursul secolului al XIX-lea. În mod firesc, limba fusese dintotdeauna unul dintre cele mai importante vehicule pentru transferuri culturale, procese de enculturaţie şi aculturaţie şi difuzii culturale. În contextul unei argumentări naţionale germane crescânde, germana, ca limbă a culturii, devenise unul dintre cei mai importanţi lianţi pentru o naţiune germană ce exista iniţial doar la nivelul imaginaţiei. Georg Bollenbeck a demonstrat în mod convingător aceste aspecte într-o lucrare recent apărută despre burghezia germană educată din secolul al XIX-lea.[16] Cultura se orienta aici din ce în ce mai mult după modelul clasicismului de la Weimar. Calchiind modelul de la Weimar, acest ideal de formare excludea orice acces la diverse alte idealuri (germane) de formare, considerate în egală măsură posibile. Aceasta a avut ca urmare faptul că de acum înainte, înţelegerea pluricentrismului inerent culturii, dar şi al limbii, existent în

Scanned with CamScanner

fond în toate culturile şi limbile mari, avea să se estompeze. În dezbaterile internaţionale actuale, această consideraţie asupra pluricentrismului joacă un rol important îndeosebi acolo unde este vorba despre arii lingvistice mari şi unde se încearcă includerea diferitelor identităţi culturale într-o arie lingvistică mare. Astfel, interpretarea raporturilor cu limba engleză, argumentarea ştiinţifică (din punct de vedere lingvistic şi cultural) şi focalizarea pe autonomiile culturale vizavi de engleză joacă un rol important nu doar în Statele Unite, ci şi în Canada şi Australia. Aceste tip de consideraţii, proprii mai ales lingviştilor şi culturologilor, se sprijină în primul rând pe detectarea acelui pluricentrism cultural şi lingvistic, atrăgându-se permanent atenţia asupra analogiilor şi diferenţelor dintre germană şi austriacă. Lingvişti australieni precum Michael Clyne sau specialişti în literatură ca Leslie Bodi au aplicat cu succes rezultatele obţinute prin investigarea relaţiilor australo-engleze şi asupra raportului germano-austriac.[17]

În timpul secolului al XIX-lea, numeroşi „austrieci germani" au considerat propria cultură „austriacă" de expresie germană ca fiind de o valoare inferioară. Se credea uneori că această „cultură germană" inexistentă aici trebuia să se adapteze cât mai bine la „imperiu", ceea ce a avut ca urmare pur şi simplu eliminarea propriilor tradiţii. Discursul *deutsch-national* considera Austria ca fiind o parte constitutivă a Germaniei şi pleda pentru o alipire la imperiul german recent format. Ca un exemplu în acest sens aş dori să amintesc o întâmplare relatată de Hermann Bahr în memoriile sale. Cu ocazia unui Richard-Wagner-Kommers din 1883 [reuniune studenţească ce comemora moartea lui Richard Wagner, n.trad.], tânărul Bahr fusese dat afară din Universitatea de la Viena din cauza atitudinilor sale naţionaliste germane, fapt ce n-a făcut decât sa-i întărească convingerile. Un caracter simptomatic l-a avut însă vizita la principele Bismarck la Berlin, în urma căreia atitudinea sa naţionalistă germană exagerată a mai pălit. Principele nu îi împărtăşea nota extremistă a convingerilor şi i-a transmis acest lucru prin Franz Johannes von Rottenburg, un apropiat al său din cancelaria imperială: „Însă apoi consilierul m-a întrebat," îşi amintea Bahr în autobiografia sa, „...dacă nu stătusem niciodată să chibzuiesc, în cazul în care germanii din Austria ar fi smulşi din simbioza lor istorică cu

slavii, ungarii şi italienii, cât de mult s-ar pierde, şi odată cu ei întreaga germanitate, cât de important ar fi mai degrabă pentru întreaga germanitate să se păstreze, în paleta germană, tocmai culoarea austriacă, o culoare datorată acelui contact lăuntric cu alte naţiuni. Ea ar pieri sau ar păli, iar aura strălucitoare, pentru care austriacul este admirat în întreaga lume şi invidiat tacit de german – s-ar pierde; dacă am fi amestecaţi în marele iaz al germanităţii, cu greu am putea fi acolo ştiuci; şi dacă nu cumva, punând corect în balanţă câştigul şi pierderea, nu ar fi cu adevărat păcat să lăsăm să se piardă specificul austriac într-un spirit german nou şi vag. ... Pentru prima dată cineva îmi arătase sensul, greutatea şi importanţa Austriei pentru germanitate. Niciodată până atunci nu mi se mai vorbise aşa despre Austria."[18]

Ambivalenţa austriacului vorbitor de germană vizavi de german şi sentimentul său de inferioritate crescândă faţă de „Imperiu", limba şi cultura sa, au fost susţinute cu bună ştiinţă şi în Monarhie prin măsuri ce trebuiau sa servească la modernizarea şi inovarea ei. Reforma universitar-şcolară a ministrului Thun a rânduit după 1849 instituţiile austriece de învăţământ în mare măsură după modelul german, respectiv prusac. Astfel, domenii sensibile ca germanistica sau istoria au fost predate de profesori germani, încât prin literatura germană avea să se înţeleagă în principal cea de pe teritoriul german, iar „istoria austriacă" – chiar şi la Institutul pentru cercetare a istoriei austriece condus de Theodor von Sickel – avea să fie considerată ca parte a istoriei Imperiului, ceea ce, din punctul de vedere al concepţiei naţional-istorice de atunci, echivala cu un segment al istoriei germane. De asemenea, izvoarele medievale ale istoriei austriece, „Monumenta" Austriaca, au fost înglobate în „Monumenta Germaniae historica". Şi în domeniul ştiinţific s-a conturat astfel o nesiguranţă vizavi de tradiţia culturală austriacă, care a amplificat incertitudinea latentă, deja existentă în sectorul lingvistic, unde, odată cu adoptarea principiului exclusivităţii referitor la ideologiile naţionale în secolul al XIX-lea, nu se permitea decât o singură determinare naţională. Au apărut, după cum menţionase Leslie Bodi, „sentimente crescânde de inferioritate faţă de Imperiul lui Bismarck ce triumfa sub semnul naţionalismului lingvistic german. ... În locul iluminismului iozefinist traumatizat, la austrieci se

instalase de mult identificarea cu ideologia educațională a perioadei 'Goethezeit', ce solicita din ce în ce mai apăsat o egalare a 'ideologiei germane' și a '*Bildung*-ului german' cu 'națiunea germană'."[19] O parte a burgheziei austriece cultivate orientate către „germanitate" a eliminat sistematic tradițiile autohtone sau le-a considerat secundare, dacă nu chiar inferioare. Am putea conchide că, pe lângă structurile social-politice autoritare, care deveniseră un element caracteristic al culturii politice austriece, tocmai această evoluție influențase autoreflexia ironică, masochistă, care avea să rămână modelatoare de mentalitate până în secolul XX, numită și „austromasochism".

Această evidentă dilemă austriaco-germană a fost discutată adesea și de reprezentanții modernității vieneze. Era vorba despre ansamblul de probleme care rezulta din ambivalența conștientizării *Bildung*-ului german sugerat de numitorul comun al limbii germane și dintr-o identitate culturală austriacă autonomă, diferită. Referitor la caracterul autonom austriac, procesul argumentativ făcea uz de metafore, care erau în parte utilizate încă din învățământul mediu, de exemplu prin tabloul istoric vehiculat în gimnazii, care înfățișa întreaga Monarhie drept „Austria", prezentând în schimb spațiul austriac ca fiind definit prin coduri diverse, non-germane. Când un număr special al revistei germane „Pan" urma să se ocupe de viața literară a Vienei, privită ca unul dintre multele orașe germane, s-a stârnit o puternică controversă, pentru care stă mărturie mai ales schimbul de scrisori dintre Leopold von Andrian și Hugo von Hofmannsthal. Andrian a încercat să-și convingă prietenul că literatura vieneză și austriacă nu poate fi, așa cum era ea înțeleasă de germani, doar o parte a literaturii germane. El ar fi aflat că „acest număr austriac din Pan nu este în nici un caz o recunoaștere a caracterului autonom al artei austriece, ci tocmai contrariul lui; mai multe numere trebuie să apară, câte unul pentru un alt 'centru german', unul pentru Berlin, unul pentru München, unul pentru Dresda ș.a., iar printre aceste 'părți ale centrului german' indică și Viena."[20] Cu acest lucru nu putea fi de acord. Andrian l-a sfătuit insistent pe Hofmannsthal să accepte colaborarea la acest număr doar dacă lui, lui Andrian, i s-ar permite să conceapă o notiță introductivă clarificatoare: „Principiul meu este de a nu îngădui ca Viena să fie

privită ca un centru de provincie german, iar Austria ca o anexă a Germaniei..."[21]

Schimbul de păreri despre „Pan" a constituit preludiul a nenumărate alte scrisori, pe care cei doi prieteni le vor schimba în următorii ani despre chestiunea germano-austriacă. Consideraţiile lui Andrian referitoare la identitatea austriacă au fost reunite ulterior în opera sa târzie *Österreich im Prisma der Ideen* („Austria prin prisma ideilor", 1937), a cărei aserţiune importantă, la fel ca şi în *Österreich-Idee* („Ideea austriacă") a lui Hofmannsthal, consta în aceea că specificul austriac se poate defini mai întâi prin diversitatea sa regională istoric-culturală. Hofmannsthal sublinia mai ales apelul la memoria istorică, concentrându-şi argumentaţia în special la nivel literar-artistic, fără să dea atenţie faptelor social-politice sau abordărilor mai cuprinzătoare, de teorie a culturii. Demonstraţia sa a căpătat astfel, mai ales după prăbuşirea statului multinaţional, o tentă realmente conservatoare, favorizând acea imagine clişeu, care încerca, nici mai mult nici mai puţin, decât să pună egal între Austria şi Monarhie.[22]

Pluralitate şi loialităţi politice

Prin tentativele sale unificatoare întreprinse încă din timpul perioadei moderne timpurii, birocraţia supraordonată, proliferată pe tot cuprinsul statului, sprijinea nu doar eforturile de centralizare, dar devenise prin urmare şi baza de susţinere a autorităţii absolute, centrale, cu alte cuvinte a absolutismului politic, care încerca în mod despotic să nu ţină cont de diferenţele social-politice şi social-culturale. Faptul că în secolul al XVIII-lea, în perioada absolutismului luminat, reformele sociale şi politice importante ale iluminismului nu erau dictate de jos, de către o opinie publică cu viziuni largi, ci de sus în jos, de către autoritatea politică, şi în plus că funcţionărimea centrală (vieneză) reprezenta principalul pilon care susţinea aceste reforme statale, ar trebui să confirme corectitudinea acestei ipoteze. Într-o situaţie eterogenă, pluralistă şi deci permanent încărcată de conflicte, acceptarea generală a unor structuri autoritare, birocratic-politice de către multe pături sociale ar putea arăta că înclinaţia către structuri cvasi-absolutiste sau cel puţin

Scanned with CamScanner

centralist-birocratice a avut mereu un caracter latent. Acest tip de dependență față de structurile puterii politice și modurile practice, cotidiene de interacțiune cu acestea a devenit simptomatic pentru evoluția unei culturi politice specifice pentru Austria și țările Europei Centrale. După ce inițiativele proprii au fost în mare măsură eliminate sau au devenit cel puțin de o importanță secundară, critica adusă sistemului se putea exprima în general doar indirect, de exemplu în domeniul artistic, prin distanțare literară, prin parodie sau printr-o autoreflexie ironică. În contextul nostru interesează că acest mod tipic de comportament se explică datorită unui spațiu existențial social-politic pluralist și că, dimpotrivă, acest spațiu, chiar și după prăbușire, a rămas în continuare actual și formator de conștiință pentru „mémoire culturelle".

În cele din urmă aș dori să atrag atenția și asupra ambivalenței ce caracteriza loialitățile politice într-o constelație atât de complexă. Eterogenitatea politică a Monarhiei, în conformitate cu constituția, era consecința unei diversități a regatelor și țărilor mai mult sau mai puțin autonome, care chiar dacă aparțineau teritoriului Monarhiei, nu se înglobaseră atât de mult în acest tot supraordonat încât să-și piardă individualitatea proprie. Locuitorii se confruntau în special cu o situație ambivalentă: erau supușii propriului teritoriu politic și în același timp supușii întregului stat. Indivizilor și straturilor sociale nu li se cerea o singură loialitate politică, ceea ce făcea ca loialitățile multiple, așadar multipolaritatea determinărilor și orientărilor politice să nu constituie o excepție, ci o regulă. Căci recunoașterea autorității politice nu se manifesta doar în integrarea într-unul dintre regate sau țări, ea era marcată și de conștiința dependenței față de punctele politice centrale, care își găseau expresia simbolică în toate metaforele perceptibile ale Casei de Austria, ale dinastiei, căreia îi erau supuși, pretextând a o sluji. Aici se adăugau referințe multiple, ce depășeau teritoriul extins al dominației habsburgice, cum era apartenența anumitor regiuni la Sfântul Imperiu Roman de Națiune Germană, a cărui conducere era în mâinile acelor regenți ce dețineau autoritatea și în țările respective. Această multipolaritate a loialităților politice, sau altfel spus – existența paralelă a mai multor identități politice – nu era proprie tuturor păturilor sociale în aceeași măsură și depindea cu siguranță de existența concretă a unei

Scanned with CamScanner

conştiinţe politice mature. Din perspectiva ideologiei naţionale a secolului al XIX-lea şi al orientării acesteia către o ideologie politică singulară, s-a încercat eliminarea complexităţii din acest sistem plurivalent, al diverselor loialităţi politice, aşa cum se regăseau în realitatea imediată. Ne putem întreba, fireşte, dacă procesul reducţionist rezultat de aici îşi atinsese cu adevărat şi în mod durabil ţelul, ce urmărea înlăturarea zonelor conflictuale, a căror cauză se credea a fi pluralitatea politică şi diferenţierea socială. Cel puţin memoria culturală (mémoire culturelle) şi diferite locuri ale memoriei (lieux de mémoire) făcuseră posibilă existenţa loialităţilor social-politice multiple în conştiinţa colectivă a amintirii istorice. În realitatea concretă a locuitorilor acestei regiuni, o asemenea multipolaritate mai ţinea încă de recuzita cotidianului politic. Făcând abstracţie de faptul că de ceva timp indivizii puteau deţine fără probleme două cetăţenii, deci o identitate dublă, inclusiv constituţia federală a Austriei, care se bazează pe o lungă tradiţie istorică, oferea un fundament pentru existenţa identităţilor politice multiple: ca austriac şi ca locuitor al Stiriei, ca locuitor al Carintiei şi ca austriac – sau ca sudtirolez, respectiv ca „austriac" şi ca italian.

Spaţiu existenţial compozit

Pe lângă diversitatea politică, şi cea etnică a fost în aceeaşi măsură o caracteristică a Monarhiei şi a ţărilor din interiorul ei, la fel ca şi multilingvismul. Aici s-au adaugat şi diferenţe culturale însemnate, care au conturat spaţiul existenţial al locuitorilor ei ca un tablou bogat în culori, deşi culorile acestui tablou nu se puteau disocia atât de uşor, atât de riguros, ci treceau unele în celelalte, întrepătrunzându-se, întocmai ca într-un tablou de Kokoschka.[23] Încă din secolul al XVI-lea o astfel de pluralitate etnic-culturală s-a făcut simţită în oraşele mai mari ale Monarhiei. În *Lobspruch Wien* („Elogiul Vienei"), Wolfgang Schmeltzl descrie în anul 1548 diversitatea naţiunilor şi limbilor observată în oraşul de reşedinţă: „Întâmplător am ajuns în Lugek, unde se plimbau într-o parte şi-n alta negustori, fiecare naţionalitate cu portul ei. Acolo se auzeau multe limbi şi dialecte, mi s-a părut că aş fi ajuns la Babel, acolo unde toate limbile îşi găsiseră începutul. Se auzeau stranii certuri

și vociferări în nenumărate limbi. Ebraică, greacă și latină, germană, franceză, turcă, spaniolă, boemiană, slovenă, italiană, maghiară, olandeză, bineînțeles siriană, croată, retică, polonă și caldeeană."[24] Mai ales în urma industrializării crescânde, la sfârșitul secolului al XVIII-lea orașele s-au extins mult prin emigrări din spațiul rural, iar diversitatea etnică și diferențele culturale ale Monarhiei au devenit mult mai palpabile pentru locuitorii acestor orașe. Diversitatea prezentă în regiune a devenit vizibilă mai cu seamă în centrele urbane, inițial în capitală, în orașul de reședință Viena, fiind îmbogățită și cu alte elemente, atribuite influențelor supraregionale, ce proveneau din întreaga Europă. În domeniul cultural, aceasta a însemnat că pluralitatea culturală, cu codurile ei regionale, așadar interne (endogene), și cele extraregionale, externe (exogene), a dus la împrumuturi culturale specifice, deci la procese de aculturație, și la interferențe culturale aparte. Astfel, ele au contribuit la configurațiile unei culturi tipice, central-europene sau „austriece", care se putea vedea în arhitectură, auzi în muzică, percepe în forme de expresie și de gândire sau în sintagme și se putea gusta în elementele eterogene ale meniurilor culinare oferite de bucătăria „vieneză" sau „austriacă".[25]

Independent de această diversitate etnică și culturală percepută de contemporani, accentul pus pe rezolvarea problemelor ivite și pe reflectarea permanentă a acestei diversități și varietăți culturale corespunde, din punct de vedere metodic, unei perspective moderne a teoriilor culturale. Căci în conștiința oamenilor de la începutul perioadei moderne, societatea se diferenția nu atât prin deosebirile sesizabile din domeniul lingvistic sau „național", cât prin criterii din interiorul societății, de apartenență la diferite straturi sociale. Astfel, diferența dintre oamenii ce se aflau la curte sau la reședințele nobililor era mai puțin perceptibilă prin prisma limbii sau a provenienței lor etnice, cât mai degrabă prin prisma hainelor, ce îi încadra în diferite straturi (pături) sociale. Cu toate acestea, diversitatea culturală ce favoriza difuziuni culturale, procese de aculturație și interferențe culturale, ascundea mereu și un sâmbure al contradicțiilor, al multilingvismului" (Gianni Vattimo) în sens larg, a încercărilor de afirmare de sine, a delimitărilor față de presupusa alteritate; era vorba așadar despre

Scanned with CamScanner

multiculturalitate, şi constelaţie ce a rămas până în zilele noastre un tărâm fertil pentru contradicţii şi conflicte. Fiecare conştiinţă naţională de sine, „necesitatea apartenenţei la o grupă uşor identificabilă", poate fi considerată „o necesitate firească a oamenilor" încă din antichitate, precum constatase Isaiah Berlin.[26] O asemenea conştiinţă naţională nu trebuie să fie identificată cu naţionalismul, aşa cum începuse el să se dezvolte încă din secolul al XIX-lea. Căci în timp ce conştiinţa naţională corespundea unei necesităţi fundamentale de apartenenţă, naţionalismul modern urmărea scopuri economice, politice, sociale şi culturale, încercând să le impună prin constrângere şi violenţă şi ridicând „unitatea şi autodeterminarea naţiunii pe cea mai înaltă treaptă, căreia trebuiau să i se supună toate celelalte considerente în caz de conflict".[27] Contradicţiile etnico-lingvistice au devenit relevante din punct de vedere politic mai ales în secolul al XIX-lea, când ideologia naţională începuse să se bazeze pe autonomia fiecăreia dintre culturile şi limbile popoarelor, pe omogenitatea etnică a naţiunilor în sine şi mult mai puţin pe elementul comun-unificator, cât mai ales pe cel separator. Cum se ştie, şi argumentaţia politică efectivă juca din ce în ce mai mult cartea acestor deosebiri etnic-culturale, contribuind astfel la destabilizarea internă a uniunii ţărilor Monarhiei, dar şi a „provinciilor şi ţărilor" în sine, cu atât mai mult cu cât şi acestea erau impulsionate de o pluralitate etnică şi lingvistic-culturală, la fel cum era de altfel întreaga Monarhie.

Eterogenitate culturală şi identitate

Suntem îndreptăţiţi să ne întrebăm dacă această politică oficială, tot mai mult motivată ideologic, corespundea într-adevăr unei conştiinţe reale a locuitorilor regiunii. Când urmărim producţia şi receptarea culturală până în secolul al XX-lea, mai ales în rândurile populaţiei urbane, dacă nu ţinem cont doar de propaganda politică oficială, ci luăm în consideraţie diferite declaraţii directe sau indirecte, putem concluziona că ideologia naţională era într-adevăr legată de anumite straturi sociale, mai ales de o parte a burgheziei educate, orientată către o identitate naţională. Conştiinţa multor straturi sociale era determinată în continuare de un mod de viaţă ce conţinea, ca şi mai înainte, „vocabule" ale

acestei pluralități. Unele coduri culturale, descalificate de reprezentanții unei ideologii naționale ca fiind părți constitutive ale unei culturi adverse, străine, rămâneau totuși coduri determinante în spațiul cotidian și puteau fi probate ca elemente integrante ale propriei culturi. Ce se afla la periferia culturii putea fi un component esențial al culturii pentru vecini sau pentru alte straturi sociale, tot așa cum această dimensiune centrală putea fi în altă parte doar o caracteristică periferică a culturii.[28] Spațiul existențial cultural a devenit astfel un rezervor de conținuturi culturale, fiecare având o istorie proprie, o „sorginte în cotidian" specifică lui, o memorie istorică a sa. Configurația culturală respectivă dispunea și de memoria sa istorică ca un tot unitar, care era formată din coduri culturale ce proveneau din întreaga regiune. Memoriei culturale pluraliste îi revenea, în plus față de caracterul său general, și unul specific, generator de identitate, care semnaliza și favoriza în același timp multipolaritatea identităților culturale.[29]

La începutul secolului al XIX-lea, Josef von Hormayr și cercul său au fost unii dintre cei care au încercat, în reviste și cărți, să prezinte istoria și cultura diferitelor popoare ale Monarhiei ca pe o moștenire comună și cu aceeași pondere de valoare, de exemplu în cele douăzeci de volume ale lucrării *Österreichischer Plutarch* („Plutarhul austriac", 1807-1914), în *Taschenbuch für Vaterländische Geschichte* („Cărticică pentru istoria patriei", 1811-1848, 18 volume) și în „Archiv für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst" („Arhivă pentru istorie, statistică, literatură și artă", 1810-1837). Aceasta era o inițiativă de mare importanță pentru politica culturală, găsind rezonanță literară prolifică la nenumărați poeți și scriitori austrieci ai secolului al XIX-lea (Franz Grillparzer, Adabert Stifter ș.a.). Doar cu puțin înainte de dizolvarea Sfântului Imperiu German (1806), fusese proclamat „Imperiul Austriac" suveran (1804), împăratul romano-german Franz al II-lea și-a schimbat numele în Franz I, împărat al Austriei, iar toate provinciile Monarhiei, inclusiv Ungaria, și-au declarat loialitatea față de conceptul noului Imperiu. Baza ideologică a întregului stat era orientarea către o autoritate politică unanim recunoscută, reprezentată de o dinastie comună și de conștiința unei apartenențe propagate prin intermediul unui patriotism ce glorifica statul ca tot unitar, bazat mai

ales pe moştenirea culturală comună, deşi diversă. În 1830, scriitorul Franz Sartori prezenta în acest sens *Historisch-ethnographische Übersicht der wissenschaftlichen Kultur des oesterreichischen Kaiserthums* („Privire istorico-etnografică asupra culturii ştiinţifice a Imperiului Austriac"). O intenţie similară avea „Oesterreichische Beobachter" („Observatori austrieci", 1811), editată de Friedrich Schlegel şi Joseph Anton Pilat, sau „Oesterreichische Zeitschrift für Geschichte und Staatskunde, und Blätter für Literatur, Kunst und Kritik" („Revista austriacă pentru istorie şi civilizaţie, şi foi pentru literatură, artă şi critică", 1835), de Johann Paul Kaltenbaeck. Între 1835 şi 1838 a apărut lucrarea în şase volume *Oesterreichische National-Enzyklopädie* („Enciclopedia naţională austriacă") de Franz Gräffer şi Johann Jakob Czikann, un tezaur pentru istoria popoarelor şi culturilor Monarhiei, unde suma diversităţii popoarelor era prezentată ca un „popor al statului", ca „naţiune austriacă" în sensul unei naţiuni statale. Consideraţii similare au stat şi la baza celor douăzeci şi patru de volume din enciclopedia *Kronprinzenwerk. Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild* („Lucrarea Prinţului de Coroană. Monarhia austro-ungară în cuvânt şi imagine", 1883/86-1902).[30] Anuarul literar *Die Dioskuren* („Dioscurii"), editat începând din anul 1871 de Prima Asociaţie Generală a Funcţionarilor, oglindea împărţirea dualistă a Monarhiei din anul 1867, dar tendinţa sa primară consta în a prezenta cititorilor săi creaţiile nou apărute în literaturile întregului stat poliglot, şi nu doar pe cele de limbă germană, austriece. Erau în general reflecţii intelectuale, ce subliniau pe de o parte coerenţa provinciilor şi a ţărilor într-un singur imperiu şi se opuneau categoric tendinţelor naţionaliste, exprimând în acelaşi timp conştiinţa straturilor sociale din regiune (nobilime, armată, burghezie, funcţionărime). Consideraţii similare sunt încă foarte prezente în jurul şi după anul 1900 în rândul artiştilor şi a scriitorilor modernităţii vieneze, de exemplu la Hugo von Hofmannsthal, Leopold von Andrian, Stefan Zweig sau Robert Musil.

Scanned with CamScanner

Pluralitate și idee națională

Ne putem întreba cu îndreptățire de ce tocmai o imagine „modernă" a națiunii statale atotcuprinzătoare, ce îngloba toate naționalitățile, a fost mai estompată de acelea ideologie națională care începea să ridice națiunile statului multinațional unele împotriva celorlalte, ceea ce avea să aibă urmări politice letale pentru existența acestei „uniuni de state". Acceptarea tot mai redusă a conceptului unei națiuni statale austriece are mai multe cauze. Pe de o parte, ne-am putea gândi la incertitudinea socială generală și la disconfortul mediului ambiental, ce luaseră naștere prin imboldul dat de modernizarea iozefinistă, așadar prin disoluția vechilor structuri sociale și centralizarea accelerată. Reacții de naționalism timpuriu la maghiari, cehi, dar și la austriecii germani sunt într-adevăr, încă din secolul al XVIII-lea, răspunsul la acele măsuri „funcționale" ale politicii iozefiniste de stat. Pe de altă parte, încă de la începutul secolului al XIX-lea, când urmările polarizatoare ale modernizării economice deveniseră vizibile și perceptibile și în țările Monarhiei, sistemul „reacționar" al lui Metternich, ce combătea orice înnoire liberal-democratică, nu se mai baza doar pe continuarea centralizării iozefiniste, ci încerca să o consolideze prin ideea unei națiuni statale atotcuprinzătoare, deși aceasta contravenea mult propriilor sale idealuri și scopuri. În realitate, în spatele ideii unei națiuni statale (demos) ce cuprindea toate popoarele, stătea ideea unei „civil society". Dar pentru ca aceasta să fie ancorată în structuri de drept statal, era necesară o constituție democratică, cu caracter general, unificator, ce trebuia să garanteze pentru toată lumea aceleași drepturi. Istoricul Gerald Stourzh a atras atenția, nu cu mult timp în urmă, că ideea drepturilor egale ale naționalităților se baza încă din 1848 pe conceptul unei egalități de drepturi ce trebuia să îi includă pe toți locuitorii statului.[31]

Ideea statului național liberal, care trebuia să ia naștere dintr-o asociere nesilită a locuitorilor săi, promițându-le acestora o identitate „națională" aleasă de ei înșiși, avea inițial la bază un concept democratic, iar conform acestui concept, drepturile indivizilor, dar și ale diferitelor grupe etnic-culturale care trăiau într-un stat căpătau un fundament legal, fiind instituționalizate. Într-o societate ce se diferenția

Scanned with CamScanner

continuu, o astfel de idee anunța că procesul pluralizării și fragmentării sociale accelerate, ce era o consecință a transformărilor social-economice, va fi biruit, ducând la o unitate „națională”, aleasă de fiecare. În mod concret, așadar în situația diversității etnic-culturale și a eterogenităților complexe ce defineau Monarhia habsburgică, dobândirea unei asemenea unități naționale avea să fie deosebit de dificilă, fapt demonstrat de evoluția politică a anilor de după 1848, când au fost întreprinse mai multe încercări pentru a ajunge la această unitate prin excluderea din ce în ce mai frecventă a așa-zișilor exponenți ai alterității. Cu toate acestea, în *Vormärz*-ul austriac, când se propaga ideea unei națiuni statale austriece supraordonate, această idee, deși contravenea tendințelor centraliste ale conducerii, se opunea consecvent unei ancorări constituționale, juridice, vrând să transmită că democrația și constituția periclitau existența autorității cvasi-absolutiste a sistemului împăratului Francisc. Cu cât simpla prezentare a unei „națiuni statale” era monopolizată de către conducere în sensul ei absolutist specific, cu atât mai puțin se puteau identifica cu ea reprezentanții burghezi, de orientare politică progresistă, cu vederi liberale timpurii, democratice. Dacă ei ar fi continuat să susțină mai departe această direcție, s-ar fi conturat pericolul de a sprijini odată cu ea și politica sistemului reacționar pe care îl urau. Astfel s-au orientat tot mai mult către acele concepte ce se opuneau unei „națiuni statale” supraordonate și care tindeau să o zădărnicească, sperând să anihileze sistemul absolutist, antidemocratic. Atașamentul liberalilor pentru naționalism, pentru ideologia națională bazată pe limbă și proveniență, devenea așadar un sinonim pentru liberalism, pentru apărarea libertății și democrației. Într-adevăr ideea unei națiuni statale austriece supraordonate, bazată de acum încolo pe argumente culturale datorate acestei evoluții culturale, nu a scăpat până în secolul al XX-lea de suspiciunea de a fi, dacă nu reacționară, cel puțin apolitică și conservatoare. Astfel privite, argumentele complet apolitice ale unor scriitori ai modernității vieneze, care încercau să definească „ideea Austriei” și „cultura austriacă” exclusiv de pe fundalul cultural pluralist al unui trecut comun, dând puțină importanță întâmplărilor sociale reale, rămăseseră paseiste și

Scanned with CamScanner

lipsite de legătură cu realitatea social-politică și transformările ei, chiar dacă miezul demonstrației lor era în totalitate corect.

O altă orientare aveau considerațiile lui František Palacký, Aurel Popovici, Karl Renner, Otto Bauer sau Oszkár Jászi după 1848, care, deși tardiv, priveau propria identitate culturală drept un element constitutiv din suma diverselor elemente ale întregii Monarhii, cerând în același timp ancorarea diversității naționale într-o constituție unificatoare, comună, democratică, respectiv modificarea drepturilor naționalităților stabilite în constituția austriacă din 1867 (articolul 19) și în legea maghiară a naționalităților din 1868 (articolul de lege 44). Ei deveneau astfel apărătorii unei reorganizări democratice a Monarhiei, intervenind în același timp pentru reciprocitatea și recunoașterea egală a diversității etniilor și culturilor (limbilor), opunându-se tendințelor separatiste, naționaliste. Palacký susținuse foarte decis încă din 1865/66 părerea că „în Austria, conducerea nu trebuia să fie nici germană, nici maghiară, slavă sau românească, ci austriacă în sensul cel mai înalt și mai general, așadar la fel de dreaptă pentru toți cetățenii ei". „Eu cred", spunea el în continuare, „că unii acționează dintr-o reală necunoștință și neînțelegere, că nu au călătorit niciodată în diferitele țări ale Austriei, sau cel puțin nu cu acele sentimente și conștiință cu care noi, cei care locuim în interiorul granițelor statale, suntem legați unii de ceilalți, și că uită sintagma: *Austriacus sum, Austriaci nihil a me alienum esse puto*".[32] Această unitate a „Austriei" descrisă de Palacký se schimbase fundamental în anul 1867, odată cu introducerea dualismului. Monarhia se compunea, din punctul de vedere al dreptului statal, din două părți, unde naționalitatea german-austriacă și, respectiv, cea maghiară dădeau *de facto* tonul. „Austria" era împărțită și ca drept statal în două jumătăți ale Imperiului, într-o „jachetă roșu-alb-verde" și într-un „pantalon negru-galben", cum avea să se exprime mai târziu Robert Musil: „Tunica era o piesă în sine, pantalonii însă erau restul unui costum inexistent, negru-galben, care în anul 1867 fusese sfârtecat."[33]

Articolul 19 al constituției austriece din anul 1867 stabilea totuși pentru Cisleithania, ca stat al naționalităților, egalitatea de drepturi pentru toate „semințiile statului" și „dreptul inviolabil" al fiecărei seminții de „păstrare și cultivare a naționalității și limbii sale"[34]; cu

toate acestea, aplicarea articolului prevăzut cu multiple explicaţii suplimentare ulterioare a ajuns să provoace conflicte tot mai dese, căci drepturile naţionale erau definite în mare parte după „seminţii" sau teritorii, şi mai puţin cu referire la oameni. În echivalentul său maghiar mai detaliat şi mai culant, articolul 44 din anul 1868, drepturile naţionale erau într-adevăr personalizate la nivel teoretic; era proiectată o „civil society", o „naţiune maghiară unitară, ai cărei membri erau toţi cetăţenii patriei, indiferent cărei naţiuni îi aparţineau"[35] – precum se spunea în preambul. În acelaşi timp, respectul pentru multilingvismul ţării a dobândit prestigiu printr-o reglementare generoasă, care includea atât administraţia, cât şi şcolile. Aplicarea concretă a legii a rămas însă în Ungaria, un stat naţional cu o multitudine de minorităţi naţionale, mult sub aşteptări, iar guvernul maghiar şi organele sale administrative au încercat, în anii ce aveau să urmeze, să se folosească de acest aspect pentru o politică de maghiarizare mai mult sau mai puţin directă. Din perspectiva unor asemenea interpretări restrictive ale reglementărilor pentru naţionalităţile din cele două jumătăţi ale Imperiului, care antrenau crize şi conflicte tot mai acute, trebuie interpretată avertizarea ulterioară a primului preşedinte al Republicii Cehoslovace, Thomas G. Masaryk, care declara în anul 1892 în faţa Camerei Deputaţilor din Austria: „Va trebui să încetăm să ne bazăm pe o analogie cu marile popoare, din contră, Austria trebuie considerată un stat al popoarelor mici ... Atâta timp cât acest lucru nu se întâmplă, este imposibil ca liniştea şi ordinea să domnească în Austria ... Aceasta este până la urmă Austria – Austria este o uniune de mai multe popoare mai mici sau mai mari, până la urmă trebuie să recunoaştem acest aspect."[36] În 1906, deputatul maghiar de naţionalitate română în Reichstag, Aurel Popovici, făcea în cartea sa *Die Vereinigten Staaten von Groß-Österreich* („Statele Unite ale Austriei Mari") o propunere concretă de remodelare a Monarhiei într-o federaţie de drept constituţional. Karl Renner publica în anul 1902, sub pseudonimul Rudolf Springer, încă din vremea când era bibliotecar al Camerei Deputaţilor austrieci, studiul *Der Kampf der österreichischen Nationen um den Staat* („Lupta naţiunilor austriece pentru stat"), unde era vorba în principal despre autonomii culturale consolidate constituţional. Otto Bauer trata drep-

turile naționale ale fiecărui popor al Monarhiei sub aspectul ideologiei social-democrate. Și la Budapesta, câțiva ani înainte de prăbușirea Monarhiei, Oszkár Jászi făcea eforturi în vederea găsirii unei soluții politice echilibrate pentru contradicțiile naționale în contextul unei „federații dunărene"[37]. Toate aceste considerații politice proveniseră din experiența reală, conform căreia statele multi-etnice și regiunile multi-culturale trebuiau să fie mereu privite ca sisteme complexe, ce ascundeau sâmburele contradicțiilor și tendințelor disociative. Totuși, astfel de crize și conflicte latente ar fi putut fi evitate doar cu ajutorul politicii de recunoaștere democratică, reciprocă.

Esența Austriei este periferia?

Eforturile literaților se axau pe o altă dimensiune: ei nu argumentau dintr-o perspectivă politică concretă, ci încercau să numească acele elemente culturale care contribuiseră la o conștiință comună, în ciuda diferențelor existente. Cauza concretă a acestor considerații și tatonări de orientare consta, pe de o parte, în aceea că Austriei i se imputa în jurul anilor 1900 că era din ce în ce mai germană, și, pe de cealaltă parte, că după dizolvarea statului multietnic, statul nou creat, Republica Austria, se afla într-o criză identitară, accentuată și de faptul că încerca să dezmintă conștient sau să reprime memoria istorică sau culturală, așadar continuitatea istoric-culturală cu Austria de dinainte, pentru a nu fi identificată cu forma statală monarhică anterioară. În contextul acestor considerații, mi se pare important să facem trimitere tocmai la următoarele argumentații, căci adeseori nu li se acordă atenția cuvenită. Hugo von Hofmannsthal, Stefan Zweig, Joseph Roth sau Franz Werfel s-au străduit, într-o perioadă în care caracterul exclusiv german al Austriei era propagat și de partide politice aflate la putere, să dovedească, fiecare în felul său, că tocmai diversitatea elementelor culturale determina conștiința culturală, deci și „națională" a popoarelor acestor regiuni, mai ales pe cea a austriecilor, și nu orientarea uniformă, mono-națională. Oricât de nepolitică era argumentația lor, ei luau parte, deși indirect, dar foarte conștient, la discuțiile politice ale vremii. Căci, după cum afirma Hofmannsthal, „ceea ce deosebește esența caracterului

austriac de amprenta seminţiilor unite în Imperiul German, în ciuda legăturii puternice a limbii şi a culturii ştiinţifice şi filozofice comune, este un fenomen ce se face înţeles din istorie ... Instrumentul puterii acestei Monarhii universale era o armată, alcătuită la fel de supranaţional ca cea a vechii Rome. Chiar până la începutul Războiului Mondial, schematismul militar se poate mândri cu o unitate de ofiţeri care a dobândit prestigiu cu urmaşi ai francezilor, valonilor, irlandezilor, elveţienilor, italienilor, spaniolilor, polonezilor, croaţilor, cu urmaşii unor oameni ai căror strămoşi îşi găseau patria în această armată din secolul al şaptelea sau al optulea ... Aici se adaugă şi legătura naturală cu sud-estul Europei ... Figurile intelectuale reflectă în totalitate acelaşi lucru, fie că erau în slujba Curţii şi dependente de aceasta, fie că ţineau de Universitatea din Viena. Această Curte aduna în jurul său cel puţin atâţia mulţi muzicieni şi arhitecţi italieni, profesori francezi, savanţi olandezi câţi generali valoni sau italieni erau în armata sa."[38]

Nu mult mai târziu, în acelaşi ton cu reflecţiile lui Hofmannsthal, îşi formula şi Joseph Roth consideraţiile, afirmând printre altele: „Esenţa Austriei [adică a statului multinaţional] nu este centrul, ci periferia. Austria nu se poate găsi în Alpi, acolo sunt capre negre şi flori de colţ şi genţiane, dar nici o urmă de vreun vultur bicefal. Substanţa austriacă se hrăneşte şi este mereu reîmprospătată de ţările Coroanei."[39] Aceste afirmaţii sună aproape ca o sentinţă politică despre ansamblul multi-etnic şi multi-cultural, care în realitatea cotidianului politic nu era deloc armonios. În *Omul fără însuşiri*, în capitolul intitulat sugestiv „Despre un stat care s-a destrămat datorită unei erori în exprimare", Robert Musil a făcut trimitere la ambivalenţa dureroasă, chiar la contradicţia orientărilor multiple din vechea Austrie, care era o consecinţă a diversităţii etnice şi lingvistice. Dacă un austriac era întrebat ce este, „el fireşte că nu putea să răspundă: sunt un om provenind din regatele şi ţinuturile reprezentate în Consiliul Imperial, care nici nu există – şi din aceste motive prefera să răspundă: sunt polonez, ceh, italian, friulan, ladin, sloven, croat, sârb, slovac, rutean sau român, iar acesta reprezenta aşa-numitul său naţionalism ... în asemenea relaţii se găseau kakanienii unii cu ceilalţi şi se priveau unii pe alţii cu spaimă,

considerându-se membri ai unei familii care, cu forțe unite, se împiedică reciproc să fie un întreg."[40]

Dar cei care subliniau permanent orientarea multiplă, multipolaritatea ca un fapt pozitiv, în ciuda, sau exact din cauza acestor dificultăți, văzând tocmai aici deosebirea propriu-zisă dintre austrieci și alte națiuni, se bazau, poate și involuntar, pe tradiție; aceasta era continuu prezentă – nu în ultimul rând prin intermedierea formării universitare și a orelor de istorie la gimnazii și școlile normale pentru băieți, unde se scoteau în relief aspecte generale prin așa-numitele „Povestiri ale Imperiului" – dacă ar fi să oferim doar exemplul concepției lui Hormayr. În cadrul Monarhiei habsburgice existau de la sfârșitul secolului al XVIII-lea un număr considerabil de descrieri istorice, care – în contrast cu unele descrieri mai târzii, de coloratură națională – încercau să recreioneze pluralitatea etnică și lingvistic-culturală, politic-constituțională a regiunii în termeni pozitivi și fără diferente valorice. Încă de la sfârșitul Monarhiei, manualele lui Arnold von Luschin-Ebengreuth, Alfred Dopsch sau Ludwig Gumplowicz (sociolog evreu, originar din Polonia care preda la Graz), se bazau pe aceste considerații.[41] Deși această linie era susținută în principal de intelectuali de limbă germană, inclusiv reprezentanți ai altor naționalități (de exemplu, ungurul Victor Hornyánszky sau cehul Václav V. Tomek) au luat aici o atitudine decisivă, opinând că unitatea Imperiului este fundamentată în diversitatea elementelor sale, și în nici un caz pe un aspect exclusiv dinastic, deci pe un „mit habsburgic". *Geschichte des österreichischen Kaiserstaates* („Istoria statului imperial austriac") scrisă de Tomek în 1852 redă elementele pluraliste ale Monarhiei drept caracterul ei definitoriu. Răspunzând unei observații critice, Tomek atrăgea atenția asupra tendinței primordiale a judecăților sale, care erau poate sub semnul euforiei eforturilor federaliste ale generației *Reichstag*-ului *din Kremsier* [primul parlament austriac ales după izbucnirea revoluției din 1848, ce a reprezentat încercarea de a reconfigura Monarhia habsburgică într-o ligă a națiunilor, n.trad.]: „Monarhia austriacă este o construcție politică fantastică, care se deosebește, în ceea ce privește evoluția sa politică, despre care vorbim aici, de celelalte state europene în principal prin aceea că a luat naștere din elemente atât de diferite."

Căci aici „s-ar fi format un întreg – din cele mai deosebite seminţii, care au fost multă vreme potrivnice, din state şi ţări cu evoluţii istorice atât de diferite, pe care le vedem crescând împreună din ce în ce mai puternic, evoluând din ce în ce mai asemănător, fără ca părţile individuale să fie deranjate substanţial în esenţa lor populară specifică".[42]

Acest „întreg" luase naştere, în opinia lui Tomek, din extrem de diversele tradiţii etnice şi culturale ale regiunii şi se referea, pe de o parte, la anumite straturi care, prin interacţiuni etnice, de exemplu căsătoriile mixte (înalta nobilime, noua burghezie), prin determinări culturale multiple practicate cotidian – în cutumele lingvistice, culinare sau cele cu caracter general, ori graţie activităţilor profesionale ce îi poziţiona peste interesele regiunii respective (funcţionărimea centrală, armata) –, îşi însuşiseră o conştiinţă multiculturală, deci nouă din punct de vedere calitativ. Pe de altă parte, acest „întreg" îngloba părţi ale populaţiei, mai ales pe locuitorii noilor centre urbane, create în urma modernizării socio-economice din ultimele decenii, care evoluaseră din ce în ce mai repede, ori chiar aici îşi avea obârşia pluralitatea întregii regiuni. Aceste straturi sociale dezvoltaseră şi acea „ideologie" a unei conştiinţe comune, care, pe lângă simbolurile exterioare ale apartenenţei, respectiv al dinastiei comune („mitul habsburgic"), al vulturului bicefal sau pur şi simplu al autorităţii politice supraordonate, oferea un sol fertil pentru ideea „austricianismului". Doar ici şi colo se putea dezvolta o anume multietnicitate şi o multiculturalitate din societatea plurietnică şi pluriculturală a Monarhiei eterogene, care, transpusă în prezent, a devenit şi unul dintre cele mai interesante domenii de cercetare ale antropologiei culturale, cum este în mod concret cel uzitat pentru analiza societăţii americane.

Având în vedere aceste aspecte, putem diferenţia între societăţi ce prezintă o multitudine, o pluralitate de etnii şi culturi, care, deşi interdependente prin diverse interacţiuni şi interferenţe, vieţuiesc totuşi mai mult sau mai puţin separat; şi, pe de altă parte, societăţi unde astfel de interacţiuni şi interferenţe sunt atât de intense, încât au generat o nouă formă de configuraţii culturale şi etnice. Multiculturalitatea nu constă aşadar într-un pluralism etnic-cultural sau regional vag, ci marchează mai ales o dimensiune calitativ diferită, „mai înaltă", care se

Scanned with CamScanner

dezvoltă pe baza interacțiunilor deosebit de intense dintre trăsăturile variate din punct de vedere etnic, cultural sau regional. Multiculturalitatea nu rezultă cu toate acestea dintr-o uniformitate etnic-culturală, din absorbția elementelor culturale individuale într-o „uniformitate culturală searbădă".[43] Diferențele etnice și culturale, așa-numitul „exponent al alterității", „le différent" al codurilor culturale individuale sunt mai curând păstrate, rămânând clar perceptibile, deși toate aceste coduri și elemente individuale au intrat într-o configurație culturală specifică, devenind astfel elemente constitutive, decisive ale unei noi unități culturale. Spre deosebire de diversitatea etnică și culturală, de plurietnicitatea și pluriculturalitatea din cadrul regiunii central-europene din faza pre-modernă, multietnicitatea și multiculturalitatea au căpătat amploare aici mai ales ca efect al modernizării, când, începând cu secolul al XVIII-lea, în regiunile urbane cu o dezvoltare rapidă, multiplele etnii și culturi ale regiunii s-au unit într-o nouă unitate etnică și culturală. Multiculturalitatea nu se referă doar la caracteristicile etnic-culturale din care acestea se compun. Multiculturalitatea se regăsește și în societățile omogene din punct de vedere etnic, cultural sau lingvistic, așadar în societățile unitare, prin diferențierea socio-economică și socio-culturală crescândă, generată în perioada modernă de la sfârșitul secolului al XVIII-lea de modernizarea accelerată. Multiculturalitatea ia naștere de exemplu și în urma interacțiunilor dintre tradițiile culturale extrem de diferite ale variatelor straturi sociale dintr-o societate, ale feluritelor cutume existențiale sau ale distincției dintre sexe. Nu doar primul aspect, simbioza culturală a diverselor elemente etnic-culturale și lingvistice care creează o nouă unitate culturală, era important în Monarhia habsburgică, ci și procesele culturale din interiorul societății, generatoare de noi simbioze culturale, respectiv de multiculturalitate, deci mai ales aceste procese de schimb reciproc. Cu toate acestea, trebuie să atragem atenția mai întâi asupra configurațiilor etnic-culturale specifice ca fundament distinctiv al multiculturalității și în același timp asupra caracterului actual al detectării și investigării acestor fenomene. Acestea sunt importante, pe de o parte, pentru înțelegerea actuală a identităților din regiunea central-europeană, ce se hrănesc dintr-o memorie culturală, determinată de codări culturale

multiple. Pe de altă parte, sunt relevante pentru înţelegerea constituirii unui spaţiu existenţial în perioada postmodernă a sfârşitului de secol XX, unde multiplele interacţiuni şi transformări etnic-culturale joacă un rol existenţial.

Bogăţia de citate din muzică

Încă de la începutul secolului al XIX-lea, această „ideologie imperială" ce transmitea cultură era întrebuinţată pe scena de teatru şi în reprezentaţiile artistice, chiar dacă numai în cazuri sporadice, cu toate acestea deosebit de conştient. Astfel, Karl Daniel Nitsch aduna în opera sa scrisă la Preßburg *Das Aufgebot oder die Nation um den Thron* („Recrutarea sau naţiunea din jurul tronului") toate popoarele Monarhiei: maghiari, austrieci, locuitori ai Boemiei, Moraviei, Sileziei, Tirolului, Stiriei, Carintiei, Friaulului, Istriei, croaţi, dalmaţi, sloveni, transilvăneni, bucovineni şi galiţieni. Opera fusese pusă pe note de Heinrich Klein, născut în Moravia, director al Academiei de muzică din Preßburg [Bratislava, n.trad.] şi prezentată în 1805 în cinstea Dietei maghiare. Cu toate acestea, prin „naţiune" nu se face referire la cea maghiară, la „natio hungarica", mai curând reprezentanţii tuturor popoarelor Monarhiei erau cei care formau naţiunea statală „austriacă" atunci, la momentul când tocmai fusese proclamat „Imperiul Austriac" (1804).[44]

Şi în domeniul artistic şi muzical s-au topit uneori diverse coduri regionale într-un întreg coerent. Pe de o parte, contextul socio-cultural al clasicismului vienez muzical era deja ancorat în mediul pluralist al lumii urbane vieneze[45], iar reprezentanţii ei nu au apelat doar la elemente din întreaga Europă, înglobând adesea şi cele folclorice ale regiunii;[46] pe de altă parte, de exemplu în secolul al XIX-lea, întoarcerea către motive muzicale naţionale a favorizat receptarea melodiilor şi a elementelor formale stilistice maghiare şi cehe (din Boemia).[47] „Opereta vieneză" s-a folosit în mod foarte conştient de un astfel de cadru de referinţă muzical şi intelectual pluralist, ce îşi găsea expresia în bogăţia de citate a lui Haydn, Mozart, Beethoven sau Schubert. Aici pătrunseseră chiar şi tradiţii de muzică populară, numite şi muzică „naţională", de exemplu cele influenţate de „Verbunkos"-ul maghiar[48].

Scanned with CamScanner

Acesta este un proces care, precum afirma Béla Bartók, putea fi observat și la muzica populară din regiune: „Comparison of the folk music of these people made it clear that there was a continous give and take of melodies, a constant crossing and recrossing which had persisted through centuries."[49]

Viena și evreii din Monarhie

Bogăția de citate folclorice a operetei corespundea mai ales realității etnice și culturale a centrelor urbane din Monarhie. Destinatarii și receptorii operetei, păturile urbane medii, proveneau din întreg teritoriul Monarhiei, eterogenă din punct de vedere etnic și cultural. Câteva indicii vor ilustra aceste afirmații. Numărul locuitorilor din Viena a crescut pe parcursul a douăzeci de ani, între 1890 și 1910, de la 1.364.548 la 2.031.421. Această creștere rapidă nu se bazează pe o rată a nașterilor ce depășea media; ea se datorează imigrației sporite, de pe urma căreia profita populația tuturor centrelor urbane ale perioadei de atunci, precum și cea a Monarhiei habsburgice. Într-adevăr, între anii 1890 și 1910, nici măcar jumătate dintre locuitorii Vienei nu erau originari din metropolă (1890: 44,7%, 1900: 46,4%, 1910: 48,8%). Ei proveneau din teritoriile ereditare, ce vor fi mai târziu landuri federale (1890: 15,1%, 1900: 15,0%, 1910: 14,8%), din Boemia și Moravia (1890: 26%, 1900: 24,5%, 1910: 23%), din Ungaria (1890: 7,4%), din Galiția și Bucovina (1890: 1,8%, 1900: 2,2%, 1910: 2,3%), din alte regiuni ale Monarhiei (1890: 2,3%, 1900: 2,2%, 1910: 2,1%) sau din străinătate (1900: 9,7%, 1910: 9,0%).[50] Deja cu o generație înainte, în 1858, se conturase un proiect de a împărți Viena în cartiere separate pentru fiecare naționalitate care avea să fie respins tot la fel de repede.[51]

Chiar dacă nu toți imigranții pot fi considerați ca aparținând de segmentul burgheziei educate, ponderea lor a fost considerabilă pentru intelectualitatea vieneză și potențialul creativ al sfârșitului de secol vienez. Aici este vorba mai ales de contribuția evreilor la cultura perioadei din jurul anului 1900. Și numeroși compozitori și libretiști de operetă erau de origine evreiască, printre care Leo Fall, Edmund Eysler, Oscar Straus, Emmerich Kálmán, Victor Léon sau Felix Dörmann.[52]

Scanned with CamScanner

După 1848 imigranţii evrei veniseră la Viena mai ales din jumătatea maghiară a Imperiului, dar începând din ultimul deceniu al secolului al XIX-lea afluxul grupurilor din Galiţia a devenit considerabil. Procentajul lor din întreaga populaţie a Vienei s-a mărit pe parcursul a doar câteva decenii de la 3,2% (15.116) în anul 1857 la 5,3% (118.495) în anul 1890, respectiv la 8,6% (175.318) în anul 1910. În 1923, la Viena existau 201.513 de persoane de confesiune mozaică, ceea ce era echivalent cu un procent de 10,8%. Afluxul puternic în oraşe corespundea eforturilor de asimilare şi emancipare a evreilor din Monarhie. Fără a insista mai mult asupra acestui fenomen, trebuie să amintim în contextul ce ne interesează doar faptul că tocmai imigranţii evrei se orientau foarte repede către meserii burgheze sau academice. Stefan Zweig era de părere că aici era vorba despre „dorinţa lor secretă ca prin evadare în spiritual să se lepede de umila condiţie iudaică şi să se dizolve în masa umanităţii."[53] Aceasta este o argumentare mai curând idealizantă, dar realitatea marii ponderi a intelectualilor evrei este întărită şi de studii mai noi: „Faţă de alte grupări sociale religioase, la evreii din toate păturile era mai puternic reprezentată aspiraţia de a-i determina pe fii să înveţe ceva. De exemplu, în anul universitar 1885/86, dintre cei 5.926 de studenţi înmatriculaţi la Universitatea din Viena, 2.095 (35,4%) erau de credinţă mozaică. În acelaşi an, 28,8% din elevii din şcolile medii din Viena erau mozaici. Dar din cauza şanselor scăzute de carieră în serviciul public, studenţii evrei preferau studiul dreptului sau al medicinei."[54]

Proporţional cu ponderea mare la intelectualitate şi la profesiile negustoreşti, contribuţia la evenimentele culturale ale capitalei şi oraşului de reşedinţă era incomparabil mai mare – mai ales a evreilor asimilaţi sau pe cale de asimilare, care constituiau „poporul statului 'par excellence' în Austria"[55]. În 1893, din 681 de avocaţi, 394 erau de origine evreiască, 42% dintre jurnalişti şi aproximativ 60% dintre negustori proveneau din rândurile lor. Afluxul populaţiei evreieşti, mai ales din provinciile estice ale Monarhiei în oraşe, nu se limita în mod firesc numai la Viena. Ponderea lor a crescut, de exemplu în Budapesta, de la 70.879 (19,6%) în anul 1880, la 103.317 (21,2%) în anul 1890, ajungând la 203.687 (23,1%) în anul 1910. Proporţional de mare era

Scanned with CamScanner

numărul celor înmatriculați ca studenți: în 1910, dintre cei 6.659 de studenți înscriși la Universitatea din Budapesta, 2.359 erau de origine evreiască.[56] Cu toate acestea, afluxul „străinilor" și marea pondere a evreilor la populația orașelor ce creștea puternic nu era un fenomen limitat exclusiv la Monarhie, el trebuie de aceea văzut într-un context european mai mare. De exemplu, nu doar Berlinul era atins de această realitate, ci și Parisul prezenta o mare pondere de „străini": „În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, afluxul de belgieni, italieni și evrei, care fugiseră din fața pogromurilor din Europa de Est, era masiv (între 1880 și 1925, cca 100.000 de evrei veniseră în Franța, și se concentrau în proporție de 80% la Paris). Numărul lor se ridica de la 380.000 în anul 1851, la peste un milion în 1901, așadar, la 2,9% din întreaga populație a Franței și 6,3% din cea a Parisului. Imigranții erau de obicei oameni săraci și erau percepuți ca „străini". O dovedește lipsa de încredere cu care evreii asimilați, din familiile stabilite de mult timp, îi primeau pe noii veniți din ghetourile Europei de Est, precum și ura populației simple, mai ales în perioadele de criză, față de italieni. Pentru a putea supraviețui, imigranții trebuiau să-și păstreze intacte structurile familiale și modul de viață; dar legislația (cum era legea din 1889 privind naturalizarea) favoriza mai degrabă asimilarea."[57]

În studiul său *Vienna and the Jews 1867-1938*, Steven Beller a supus unei analize detaliate marea pondere a intelectualilor evrei de la turnanta secolului la Viena încercând să o consolideze statistic cu instrumentarul metodic al unei „histoire sérielle". În lucrarea sa se poate observa foarte explicit ceea ce doar am sugerat prin câteva exemple pentru obiectul intereselor noastre, și anume că a existat indiscutabil o „enormous Jewish presence in the élite and, in many of the most important groups, a predominant one".[58] Nu doar creatorii, ci și receptorii proveneau în parte din burghezi de origine evreiască, asimilați sau dispuși să se asimileze. În timp ce acest aspect poate fi considerat ca unul cert, nu trebuie să ignorăm cel puțin două puncte de vedere: primul, că evreii vienezi (chiar dacă au venit în prima generație din Ungaria, Galiția, Moravia sau din alte părți ale statului multietnic la oraș), erau evrei austrieci, la fel ca și imigranții din alte grupe etnic-culturale, care erau locuitorii Monarhiei încă de secole, simțindu-se

Scanned with CamScanner

bine acolo. Nu putem pierde din vedere că evreii nu aveau un teritoriu fix, recunoscut politic în cadrul Monarhiei, la care să se raporteze şi să-l considere patria lor propriu-zisă. Ei erau înainte de toate comparabili cu alte popoare aşa-numite „lipsite de istorie", precum slovacii sau slovenii şi reprezentanţii urbani ai acestora, cărora li se contestase până în secolul al XX-lea un drept teritorial-politic de reşedinţă. În al doilea rând, trebuie avut în vedere că nu este suficient să privim ponderea populaţiei evreieşti în cultura vieneză sau „austriacă" eminamente din punct de vedere etnic. Steven Beller se referă în mare măsură la aceste trăsături de diferenţiere etnică. Dacă am urma această argumentaţie, am putea şi ar trebui, în spiritul corectitudinii, să identificăm separat şi pe membrii celorlaltor etnii pentru aportul lor la viaţa culturală a Vienei – sau a Budapestei –, ceea ce nu se întâmplă decât în foarte rare cazuri şi nu ar fi deloc productiv. Imediat ce am aplica o astfel de metodă la muzica sfârşitului de secol, de exemplu la creaţiile lui Franz Lehár, nu criteriile etnice ar fi decisive, sau chestiunea apartenenţei „naţionale" a intermediarilor ei, ci mult mai interesant ar fi să ne întrebăm ce coduri culturale „străine" au devenit „proprii" culturii muzicale vieneze.

Problema referitoare la provenienţă ar putea aduce anumite lămuriri pentru contextul cultural originar – să ne gândim numai la procesele de socializare precum cele din cadrul familiei, unde sunt transmise conţinuturi culturale, dar mai importantă şi mai profitabilă pentru chestiunea ponderii evreieşti în cultura vieneză din jurul anilor 1900 ar fi analiza acelor coduri ce au aparţinut iniţial unei „mémoire culturelle" autentic evreieşti, dar care au devenit ulterior elemente tipice pentru cultura vieneză, respectiv austriacă, şi a modului lor de propagare şi receptare. Tocmai indivizii care s-au îndepărtat de tradiţiile lor iniţiale, încercând să se asimileze la conţinuturi şi forme socio-culturale diferite, „străine", au vrut să păstreze probabil puţin din „ce le era propriu". Acest aspect este valabil în Viena sfârşitului de secol atât pentru evrei, cât şi pentru cehi, maghiari sau italieni. Ceea ce rămâne încă prezent din ce le era propriu este cuprins în ce le era străin, care va fi însuşit, şi cu timpul este resimţit ca ceva nou şi de către cei care aparţin grupei unde se produce procesul de asimilaţie, fiind totuşi transferat brusc în folosinţa culturală cotidiană. Fireşte că acesta este un

Scanned with CamScanner

proces general, ce se petrece în cele mai diferite straturi sociale cu intensitate variabilă, şi este cel mai perceptibil la straturile educate. A fost dovedit că exact indivizii care încearcă să se emancipeze din contextul lor socio-cultural iniţial sunt capabili să folosească conţinuturile noului context cultural, însuşite aproape perfect, sau cel puţin pretind să le poată folosi, reprimându-le sau renegându-le conştient pe cele iniţiale proprii. Aşadar vom putea conchide negreşit că un individ de origine maghiară sau evreiască va folosi mai des şi mai intens alte coduri decât cele maghiare sau evreieşti. Poate acestea se regăsesc uneori mai pronunţate la indivizi care nu au vreo legătură cu un context maghiar sau evreiesc în ceea ce priveşte originea, dar care se folosesc de respectivele coduri conştient sau involuntar, deoarece ele au devenit o componentă ce îmbogăţea „propria" cultură. Dat fiind că populaţia evreiască avea fără îndoială o pondere importantă în procesul urbanizării de la sfârşitul secolului al XIX-lea, deci şi la dezvoltarea unei culturi urbane specifice în jurul anilor 1900, consider că punctele de vedere menţionate sunt mai importante pentru contribuţia evreiască la cultura vieneză a sfârşitului de secol vienez decât chestiunea originii etnice a purtătorilor culturii. Dacă luăm în consideraţie faptul că mai ales conţinuturile sociale şi politice ale modernităţii permiteau acel spaţiu al libertăţii, unde emanciparea totală, dorită de numeroşi evrei, a părut posibilă, atunci contribuţia lor la cultura modernităţii vieneze capătă o cu totul altă dimensiune calitativă decât permite acea abordare ce sondează doar contextul unei fundamentări biografice.

Antisemitismul şi excluderea exponenţilor alterităţii

În ciuda eforturilor asidue de emancipare şi asimilare ale evreilor din marile oraşe ale Monarhiei şi mai ales de la Viena, unde se stabiliseră din „stetl"-urile lor, venind din estul Imperiului sau din alte regiuni, şi oricât de mare ar fi fost ponderea lor cantitativă şi calitativă în cultura „austriacă", ei erau cu siguranţă percepuţi ca „exponenţi ai alterităţii", fiindu-le adesea inerent, cel puţin la prima generaţie, un anume „statut de convertit", negreşit remarcabil, preluat şi instrumentalizat politic de agitaţia antisemită. Contribuţia lor extrem de importantă la cultura

Europei Centrale şi mai ales la modernitatea vieneză a fost, pe bună dreptate, mereu accentuată. Dintre numeroasele analize apărute, remarcăm, pe lângă cele ale lui Steven Beller[59], lucrările recente ale lui Leon Botstein[60], Jacques Le Rider sau consideraţiile pertinente ale lui Carl E. Schorske. Antisemitismul crescând al acelor ani a fost justificat încă de pe atunci, pe lângă invocarea motivelor economice, chiar prin trimiterea la prezenţa considerată supraproporţionată a intelectualităţii evreieşti. Aici se trasează uneori o paralelă unilaterală între această intelectualitate şi strădania cetăţenilor evrei de a-şi însuşi cultura germană. Era vorba într-adevăr doar despre cultura germană? Cei care adoptă o argumentaţie atât de reducţionistă, cum ar fi Steven Beller sau Peter Gay[61], nu au reflectat, în opinia mea, la relaţia complicată germano-austriacă, şi nici nu au sesizat faptul că „limba" din Austria vizavi de cea din Germania poartă amprenta unui spaţiu existenţial atât de diferit. „Germanitatea" austriecilor de origine evreiască ca Arthur Schnitzler, Gustav Mahler, Joseph Roth sau Stefan Zweig – am citi doar memoriile lor –, se deosebeşte profund de cea a germanilor „germani". În plus, Beller şi Gay trec uneori cu vederea că şi aceşti intelectuali evrei şi-au adus contribuţia la modelarea calitativă a modernităţii vieneze; ei pot fi consideraţi ca aparţinând acesteia într-un sens mai larg, precum cei care, încercând să se asimileze unei alte „culturi lingvistice" sau măcar prin efortul personal de asimilare, au dovedit o loialitate culturală multiplă: Ludwig Hevesi, unul dintre cei mai importanţi propagatori ai secesiunii vieneze, s-a identificat iniţial cu cultura maghiară, ca şi ulterior Georg Lukács, teoreticianul de film Béla Balázs, economistul Karl Polányi, sau – pentru a menţiona un nume din mediul operetei vieneze – Emmerich Kálmán; sociologul evreu originar din Polonia, care a predat la Graz, Ludwig Gumplowicz, a rămas pe toată durata vieţii sale profund ataşat de cultura poloneză.

Excluderea crescândă a evreilor din societate a avut diferite motive. Mai întâi am putea aminti aici, printre altele, ipoteza lui Hermann Bahr care stă la baza „interviului său internaţional" despre antisemitism. Conform spuselor sale, rezumându-şi interviurile cu patruzeci şi unu de contemporani, antisemitismul ca ideologie ar fi o invenţie a antisemiţilor care încercau astfel să se legitimeze.

„Antisemitismul", scrie Bahr în anul 1894, „se vrea doar pe sine. El nu este un mijloc pentru un scop. Singurul scop al antisemitismului este antisemitismul. Cineva este antisemit pentru a fi antisemit. ... Bogații sunt credincioși morfinei și hașișului. Cine nu și le poate permite devine antisemit. Antisemitismul este morfinismul oamenilor mici." Antisemiții vor „să fie un fel de supraoameni de-ai lui Nietzsche, care își procură prin toate mijloacele savoarea puterii".[62] Din punctul de vedere al teoriei culturii, antisemitismul specific austriac ar putea fi cu siguranță motivat prin trimiterea la acea situație de criză, care rezulta din multietnicitatea și multiculturalitatea regiunii central-europene. Alteritatea evreilor se manifesta așadar în contextul diversității etnic-culturale, nu doar prin deosebirea dată de o altă origine și un idiom străin, ci în plus printr-o tradiție culturală distinctă, care se legitima la rândul ei prin religie, cu alte cuvinte provenea dintr-o altă religie, non-creștină. Evreii puteau fi declarați de aceea drept un exponent aparte al alterității, iar radicalitatea crescândă și implacabilitatea excluderii lor ar trebui privite din această cauză și ca un fenomen psiho-social. Ura îndreptată împotriva evreilor servea prin urmare drept surogat special pentru ura față de toți exponenții alterității etnice și culturale, de care oamenii erau înconjurați în regiune și în orașe. Această ipoteză poate fi consolidată prin observația că, atunci când se voia etichetarea unei alte grupări etnic-culturale drept deosebit de străină, era pusă în conexiune, prin coordonare, cu populația evreiască. Karl Lueger, când îi combătea pe maghiari și, prin ei, liberalismul, vorbea astfel despre „clica evreo-maghiară".

Prin ricoșeu, evreii trebuiau în primul rând să facă apel în procesul emancipării lor tocmai la un gen de specificații și ideologii politice, ca liberalismul și socialismul, căci propria lor recunoaștere și libertate păreau să fie garantate doar de o egalitate socială, de egala recunoaștere a diversității. În mod concret, este rațiunea pentru care mulți dintre ei simpatizau cu acele eforturi ce aveau ca scop balanța egalitară dintre popoarele și culturile Monarhiei și recunoașterea lor fără a comporta judecăți de valoare. Pe lângă nobilime, care avea acum puțină greutate politică, birocrația înaltă, armata și cercurile bisericești, ei au devenit, poate involuntar, propagatorii unui sistem complex, care

Scanned with CamScanner

reprezenta Monarhia nu ca un sistem de guvernare, ci într-adevăr ca o rețea socio-culturală și politică. Astfel, ei veneau în contradicție cu eforturile concurențiale, separatiste, așadar naționaliste, criticate ca fiind progresiste, de la sfârșitul secolului al XIX-lea și a perioadei din jurul anilor 1900. „Nici fidelitatea față de împărat", este de părere pe drept cuvânt Carl E. Schorske, „nici fidelitatea față de liberalism ca sistem politic nu au oferit evreilor un statut fără a le cere o naționalitate; ei au devenit un popor supranațional și într-adevăr poporul care călca pe urmele aristocrației de odinioară. Norocul lor era legat de cel al statului liberal cosmopolit și se prăbușea odată cu el. Pentru noi este și mai important că destinul profesiunii de credință liberală se împletea cu cel al evreilor. În proporția în care naționaliștii fiecărui popor încercau să slăbească puterea centrală a Monarhiei în interesul lor, tot la fel și evreii erau atacați în numele fiecărei națiuni."[63]

Dacă putem privi reprimarea pluralităților și motivarea conceptelor integrale, holistice ca tendințe orientate împotriva modernității, deoarece aceasta era caracterizată printr-o diferențiere și pluralizare crescândă, atunci ar trebui, așa cum a încercat Zygmunt Bauman[64], să definim și antisemitismul ca un fenomen general, ca un semn al crizei modernității europene. Cu cât societatea devenea mai diferențiată datorită transformărilor economice accelerate, cu cât modelarea spațiului existențial apărea mai diversă, mai fragmentată, prin urmare mai complexă și mai nesigură, cu atât procesele holistice se puteau opune mai ușor acestui fenomen evolutiv general al modernității. La urma urmei, ele tindeau să înlăture acest caracter fragmentar, promițând vizavi de modernitate – uneori prin trimitere la realități premoderne – liniște, „statornicire", siguranță, de exemplu prin națiunile clar delimitate sau printr-o „patrie" transparentă, care în realitate era fără îndoială imaginată. De pe o astfel de poziție, toți cei care fie reprezentau această diferențiere și fragmentarism, fie subscriau unei diversități etnic-culturale și social-politice, încercând să trăiască acolo, trebuiau marginalizați sau excluși. În modernitatea vieneză sau central-europeană, aceste tendințe pluraliste ale modernității europene se întâlneau într-o refracție comună cu eterogenitatea etnic-culturală a regiunii. Excluderile, imaginea alterității și a inamicului, xenofobiile și antisemitismele

Scanned with CamScanner

acestei modernități își aveau de aceea originea în cauze ce se regăseau în întreaga Europă, precum și în întreaga regiune.

Având în vedere o astfel de situație socială și intelectuală, nu rareori se atrage atenția asupra acelor eforturi care încercau să accepte valoarea intrinsecă a celuilalt sau să ofere recunoaștere și considerație exponenților alterității. Aici nu mă gândesc atât la considerații și proiecte, care, pe fundamentul reflexiei intelectuale, fac din pluralitatea regiunii obiectul dezbaterilor lor. Mă gândesc mai ales la acea formulare a alterității, conștientizată și acceptată de un public dintr-un spațiu larg, unde era acceptată, și pentru care reconstrucția conștiinței este și astăzi relevantă. Opereta vieneză, genul de divertisment gustat de ample straturi sociale urbane din perioada anilor 1900, se hrănea din bogăția de citate muzicale și tematice ale întregii regiuni. Această codare multiplă a operetei vieneze este o dovadă a proceselor de aculturație, care aveau loc tocmai în acea perioadă, când în domeniul politic reliefarea elementelor separatoare devenea tot mai importantă, constituind cauza uneia dintre fațetele relevanței politico-culturale a operetei. Faptul că în operetă erau reflectate stereotipuri, dar și imagini ale alterității, aceste imagini ale alterității fiind propagate într-o formă veselă, voalată, reprezintă cealaltă fațetă. Christian Glanz a făcut recent trimitere la *Aspekte des Exotischen in der Wiener Operette am Beispiel der Darstellung Südosteuropas* („Aspecte ale exoticului în opereta vieneză urmând exemplul descrierii Europei de Sud-Est")[65]. Este de aceea cu atât mai evident că în anii antisemitismului accelerat, când sloganuri antisemite începeau să pună stăpânire pe limbajul politic, acele ieșiri antisemite din operete nu aveau nici un rol, dacă observațiile mele sunt corecte. Aceasta se poate datora și faptului că cei mai mulți libretiști de operetă și numeroși compozitori proveneau din mediul intelectual evreiesc vienez. Dar ar putea indica și că antisemitismul receptorilor operetelor ori nu reflecta radicalismul actorilor politici, ori printre receptori se regăseau și numeroși spectatori evrei, care nu ar fi gustat o notă antisemită a operetei. Cu atât mai mult surprinde faptul că într-o perioadă când atitudinile antisemite păreau să se numere printre formele generale de conduită din societatea vieneză, două operete ale lui Franz Lehár, *Der Rastelbinder* („Tinichigiul ambulant") din 1902 și

Scanned with CamScanner

Rosenstock und Edelweiß [„Rosenstock și Edelweiß" – „trandafirul agățător" și „floarea-de-colț", imagini cu valoare de simbol pentru spațiul austriac, folosite aici ca nume proprii – n.trad.] din 1912 schițau o imagine nu doar prietenoasă, ci una deosebit de pozitivă a evreilor. Textul de la *Tinchigiul ambulant* îi aparținea libretistului de succes Victor Léon, iar conținutul trata povestea cazangiilor slovaci săraci din comitatul Trenčin, amintind de povestea de mai târziu *Vom armen Franischko* („Săracul Franischko") a filozofului Fritz Mauthner. Premiera a avut loc în decembrie 1902 sub bagheta lui Alexander Zemlinsky la Carl-Theater, iar în ciuda atacurilor câtorva recenzenți, opereta nu a fost lipsită de un succes răsunător. Atacurile erau într-adevăr îndreptate atât asupra libretistului, cât și asupra subiectului „neobișnuit", unde rolul principal îl avea evreul Bär Pfefferkorn, al cărui „exces de lipsă de gust și de alte lucruri indigeste", precum relata *Neue Freie Presse*, „cu care autorul îl dotează dintr-un corn al abundenței aproape inepuizabil" au fost deliberat accentuate. Biograful lui Kálmán, Julius Brion, își amintește chiar decenii mai târziu: „La premiera operetei *Tinichigiul ambulant* un referent muzical a scris un raport lung de zece rânduri, unde apărea propoziția: Mi-a venit să vomit și a trebuit să părăsesc sala!"[66] Bietului evreu ce se ocupa cu comerțul ambulant, Pfefferkorn, care în cântecul din *entrée* recunoaște „în triluri cântate în idiș": „Sunt un biet evreu! Nu-mi merge bine deloc, sunt un biet evreu!" îi este conferită în piesă poziția unei instanțe morale unanim respectate. Pe lângă sfaturi – conforme imaginilor stereotipe despre evrei, printre care cel despre modul cum se obține un bun profit financiar – el repetă permanent un refren, propagator de idealuri general umane și care constituie totodată punctul culminant ce marchează sfârșitul piesei: „Este o socoteală simplă, copilul meu, n-o uita, bunătatea îți aduce dobândă, și acesta este profitul real."[67]

Note

[1] Cf. P. Walter Jacob, *Jacques Offenbach mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek b. Hamburg 1988, 171-172.

[2] Johann Strauss, *Die Fledermaus. Originalfassung*, hg. von Hans Swarowsky, Leipzig, f.a., 442-497. Cf. și reluarea acestor succesiuni de dansuri în alte operete. Franz Lehár, *Die lustige Witwe*, 52.

Scanned with CamScanner

[3] Cf. şi Zoltán Falvy, *Speer: Musikalisch-Türckischer Eulenspiegel*, în: Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae 12 (1970) 131-151. Idem, *Danses du XVIIIe siècle en Hongrie dans la collection „Linus"*, în: *ibidem*, 13 (1971) 15-59.

[4] Béla Bartók, *Race Purity in Music* [1942], în: *Béla Bartók Essays*, ed. by B. Suchoff, London 1976, 29-30. La sfârşitul expunerilor sale, Bartók vorbeşte despre cunoscutul Marş Rákóczy, care nu ar conţine în nici un caz elemente muzicale „pur" maghiare, ci ar recurge mai degrabă la citate arabe prin intermediul unui verbunc. *Ibidem*, 31-32. Cf. şi Béla Bartók, *Faji tisztaság a zenében*, în: *Bartók Béla Összegyujtött irásai*, Bd. 1, hg. András Szöllösy, Budapest 1967, 601-603

[5] Philipp Wilhelm von Hörnigk, *Österreich über alles, wann es nur will*, hg. von Gustav Otruba, Wien 1964, 49.

[6] [Joseph von Eötvös], *Die Garantien der Macht und Einheit Oesterreichs*, 4. Aufl., Leipzig 1859, 11.

[7] Ferdinand von Bauernfeld, *Aus Alt- und Neu-Wien* [1873], în: *Bauernfelds ausgewählte Werke*, hg. von Emil Horner, Bd. 4, Leipzig, f.a., 140.

[8] Cf. şi Hermann Ignaz Bidermann, *Geschichte der österreichischen Gesamt-Staats-idee 1526-1804*, 2 Bde., Neudruck Wien 1972. Josef Redlich, *Das österreichische Staats- und Reichsproblem. Geschichtliche Darstellung der inneren Politik der habsburgischen Monarchie von 1848 bis zum Untergange des Reiches*, Bd. 1, Leipzig 1920, 1-58.

[9] Benedict Anderson, *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*, Frankfurt/M. 1988.

[10] Citat în: István Nemeskürty, *A köszivü ember unokái. A kiegyezés utáni alsö nemzedék 1867-1896*, Budapest 1987, 85-86.

[11] Péter Király (ed.), *Typographia Universitatis Hungaricae Budae 1777-1848*, Budapest 1983, cf. şi Index librorum selectorum 477-497.

[12] Käfer István, *Az egyetemi nyomda négyszás éve (1577-1977)*, Budapest 1977, 226-233 (statistica apariţiilor editoriale).

[13] *Ambrosii Calepini Dictionarium decem linguarum* ... ubi Latinis dictionibus Hebraeae, Graecae, Galicae, Italicae, Germanicae er Hispanicae itemque nunc primo et Polonicae, Ungaricae atque Anglicae adiectae sunt ... Lugduni [= Lyon] 1585. Acest dicţionar a apărut în diferite ediţii până la sfârşitul secolului al XVII-lea. Peter Loderecker, *Dictionarium septem diversarum linguarum*, videlicet Latine, Italice, Dalmatice, Bohemice, Polonice, Germanice et Ungarice ... Prag 1605. [Szikszai Fabricius Balázs] *Dictionarium quatuor linguarum*: Latinae, Hungaricae, Bohemicae et Germanicae, diligenter er accurate primum editum, Wien 1629.

[14] Mikó Pálné, *Marseillaise és Gotterhalte. Találkozás Márton Józseffel*, Budapest 1986.

[15] Zeitschrift von und für Ungarn zur Beförderung der vaterländischen Geschichte, Erdkunde und Literatur, hg. von Ludwig von Schedius, 1 (Pesth 1802) 14-15 (Einleitung).

[16] Georg Bollenbeck, *Bildung und Kultur. Glanz und Elend eines deutschen Deutungsmusters*, Frankfurt/M.–Leipzig 1994.

[17] Michael Clyne, *Österreichisches Deutsch. Zur Nationalvarietät einer plurizentrischen Sprache*, în: Literatur und Kritik II/1995, 60-67. Leslie Bodi, *Austria und Australia:*

Scanned with CamScanner

Österreichbewußtsein und australische Identität, în: *ibidem*, 54-59. Cf. şi Joshua Fishman, *The Rise and Fall of Ethnic Revival: Perspectives on Languages and Ethnicity*, Berlin 1985. Michael Clyne, *Community Languages*, Melbourne 1991. Marianne Bodi, *The Changing Role of Minority Languages in Australia: The European and the Asia-Pacific Nexus*, în: Journal of Multilingual and Multicultural Development 15 (1994) 219-227.

18 Hermann Bahr, *Selbstbildnis*, Berlin 1923, 185-186.

19 Leslie Bodi, *Austria and Australia*, 56.

20 Hugo von Hofmannsthal, Leopold von Andrian, *Briefwechsel*, hg. von Walter H. Perl, Frankfurt/M. 1968, 105 (20. 7. 1898).

21 *Ibidem*, 110 (28. 7. 1898).

22 Cf. capitolul „L'idée autrichienne de Reich centre-européen", în: Jacques Le Rider, *Hugo von Hofmannsthal. Historisme et modernité*, Paris 1995, 181-206.

23 Ernest Gellner, *Nationalimus und Moderne*, Berlin 1991, 202.

24 Wolfgang Schmeltzl, *Ein Lobspruch der hochlöblichen ... Stat Wien in Oesterreich* [1548], anastatischer Neudruck, hg. von Heinrich Diezel, Wien 1913, Vers 325-338.

25 Cf. şi: Moritz Csáky, *L'Aufklärung et la conscience autrichienne*, în: Roland Mortier, Hervé Hasquin (Hg.), *Unité et diversité de l'Empire des Habsbourg*, Bruxelles 1988, 173-195. Idem, *Le Problème du pluralisme dans la région mitteleuropéenne*, în: Miklós Molnár, André Reszler (Hg.), *Le Génie de l'Autriche-Hongrie. État, société, culture*, Paris 1989, 19-29. Idem, *La Pluralité. Pour contribuer à une théorie de l'histoire autrichienne*, în: Austriaca 33, Rouen 1991, 27-42. Idem, *Historische Reflexionen über das Problem einer österreichischen Identität*, în: Herwig Wolfram, Walter Pohl (Hg.), *Probleme der Geschichte Österreichs und ihrer Darstellung*, Wien 1991, 29-47. Idem, *Pluralité culturelle et identité. Critères d'une auto-reconnaissance transnationale sous la monarchie des Habsbourg*, în: Les Temps Modernes 48/Mai, Paris 1992, 154-170.

26 Isaiah Berlin, *Der Nationalismus*, Frankfurt/M. 1990, 45.

27 *Ibidem*, 46.

28 Cf. Roland Posner, *Kultur als Zeichensystem. Zur semiotischen Explikation kulturwissenschaftlicher Grundbegriffe*, în: Aleida Assmann, Dietrich Harth (Hg.), *Kultur als Lebenswelt und Monument*, Frankfurt/M. 1991, 57.

29 Jan Assmann, *Kulturelles Gedächtnis und kulturelle Identität*, în: Jan Assmann, Dietrich Harth (Hg.), *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt/M. 1988, 9-19. Jacques Le Goff, *Geschichte und Gedächtnis*, Frankfurt/M. 1992.

30 Cf. cea mai recentă analiză a „Kronprinzenwerk" semnată de Georg Schmid, *Die Reise auf dem Papier*, în: Britta Rupp-Eisenreich, Justin Stagl (Hg.), *Kulturwissenschaften im Vielvölkerstaat. Zur Geschichte der Ethnologie und verwandter Gebiete in Österreich ca. 1780 bis 1918*, Wien–Köln–Weimar 1994, 100-112.

31 Gerald Stourzh, *Die Gleichberechtigung der Nationalitäten in der Verfassung und Verwaltung Österreichs 1848-1918*, Wien 1985.

32 Franz Palacký, *Oesterreichs Staatsidee*, Prag 1866 [Neudruck Wien 1974], 27, 33.

33 Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, 451.

Scanned with CamScanner

[34] Julius Giegl (Hg.), *Die Staatsgrundgesetze*, Wien, 8. Aufl. 1909, 77-80. Edmund Bernatzik (Hg.), *Die österreichischen Verfassungsgesetze mit Erläuterungen*, Wien ²1911, 426, 879-1016 (Erläuterungen).

[35] Gustav Steinbach (Hg.), *Die ungarischen Verfassungsgesetze*, Wien, 4. Aufl. 1906, 59-65 („Gesetzartikel XLIV v. J. 1868"), cit. 59.

[36] Citat în: Erazim Kohák, *Masaryk und die Monarchie: Versuch einer Demythisierung*, în: Josef Novák (Hg.), *On Masaryk*. Texts in English and German = *Studien zur österreichischen Philosophie* Bd. XIII, hg. von Rudolf Haller, Amsterdam 1988, 376.

[37] Robert A. Kann, *Das Nationalitätenproblem der Habsburgermonarchie*, Bd. 2: *Ideen und Pläne zur Reichsreform*, Graz–²Köln 1964. Gerald Stourzh, *Probleme der Konfliktlösung in multi-ethnischen Staaten: Schlüse aus der historischen Erfahrung Österreichs 1848 bis 1918*, în: Erich Fröschl, Maria Messner, Uri Ra'anan (Hg.), *Staat und Nation in multi-ethnischen Gesellschaften*, Wien 1991, 105-120. Theodor Hanf, *Konfliktminderung durch Kulturautonomie. Karl Renners Beitrag zur Frage der Konfliktregelung in multi-ethnischen Staaten*, în: *ibidem*, 61-90. Oszkár Jászi, *A nemzeti államok kialakulása és a nemzetiségi kérdés*, hg. György Litván, Budapest 1986. Péter Hanák, *Jászi dunai patriotizmusa*, Budapest 1985.

[38] Hugo von Hofmannsthal, *Bemerkungen* [1921], în: idem, *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze* II, hg. von B. Schoeller und R. Hirsch, Frankfurt 1979, 474.

[39] Joseph Roth, *Die Kapuzinergruft*, în: idem, *Werke in vier Bänden*, hg. von H. Kesten, Bd. 2, Köln, f.a., 828.

[40] Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, 445-453, citat 451.

[41] Cf. Franz Krones, *Grundriß der Oesterreichischen Geschichte*, Wien 1882, 79. Alphons Lhotsky, *Österreichische Historiographie*, Wien 1962, 197.

[42] W. Tomek, *Ueber die Behandlung der österreichischen Gesamtgeschichte*, în: Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien 4 (1853) 824-833, citat 824-25.

[43] Cf. Volker Bischoff, Marino Mania, *Melting Pot-Mythen als Szenarien amerikanischer Identität zur Zeit der New Immigration*, în: Bernhard Giesen (Hg.), *Nationalen und kulturelle Identität. Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewußtseins in der Neuzeit*, Frankfurt/M. 1991, 513-536.

[44] Referitor la Nitsch (1763-1808) cf. József Szinnyei, *Magyar irók élete és munkái*, Bd. 9, Budapest 1903, 1067-1069 și Johann W. Nagl, Jakob Zeidler, Eduard Castle (Hg.), *Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte* Bd. 2: *1750 bis 1848*, Wien 1914, 1047 (deși cu un rezumat derutant și incomplet). Referitor la Heinrich Klein (1756-1823), cf. Bence Szabolcsi, Aladár Tóth, Dénes Bartha (Hg.), *Zenei lexikon* Bd. 2, Budapest ²1965, 335-336.

[45] Cf. și expunerile lui Ludwig Finscher despre cultura muzicală a Vienei în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, în: Carl Dahlhaus (Hg.), *Neues Handbuch des Musikwissenschaft* Bd. 5, Laaber 1985, 232.

[46] Horst Reichenbach, *Zur Frage des Popularen bei Mozart. Ein Beitrag zur Mozartforschung*, Halle–Wittenberg (Ms.) 1975.

[47] Wilhelm Seidel, *Nation und Musik. Anmerkungen zur Ästhetik und Ideologie ihrer Relationen*, în: Helga de la Motte-Haber (Hg.), *Nationaler Stil und europäische Dimensionen in der Musik der Jahrhundertwende*, Darmstadt 1991, 5-19.
[48] Cf. Moritz Csáky, *Gesamtregion und Musik. Akkulturation am Beispiel von Musik*, în: Richard G. Plaschka, Horst Haselsteiner, Anna Maria Drabek (Hg.), *Mitteleuropa. Idee, Wissenschaft und Kultur im 19. und 20. Jahrhundert*, Wien 1997, 113-130. Géza Papp, *Unbekannte „Verbunkos"-Transkriptionen von Ferenc Liszt*, în: Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae 29 (1987) 181-218.
[49] Béla Bartók, *Race Purity in Music* [1942], în: *Béla Bartók Essays*, ed. by B. Suchoff, London 1976, 30.
[50] Michael John, Albert Lichtblau, *Schmelztiegel Wien – einst und jetzt. Zur Geschichte und Gegenwart von Zuwanderung und Minderheiten*, Wien–Köln 1990, 14-17.
[51] Rudolf Till, *Ein Plan der Gliederung Wiens in Nationalitätenviertel*, în: Wiener Geschichtsblätter 10 [70] (1955) 73-76.
[52] Steven Beller, *Vienna and the Jews 1867-1938. A cultural history*, Cambridge 1989, 23.
[53] Stefan Zweig, *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Hamburg 1982, 26.
[54] Michael John, Albert Lichtblau, *Schmelztiegel Wien*, 34.
[55] Carl E. Schorske, *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de siècle*, Frankfurt/M. 1982, 112.
[56] Lajos Venetianer, *A magyar zsidóság története*, Budapest 1922, Repr. Budapest 1986, 457, 473.
[57] Philippe Ariès, Georges Duby (Hg.), *Geschichte des privaten Lebens*, 4. Band: Michelle Perrot (Hg.), *Von der Revolution zum Großen Krieg*, Frankfurt/M. 1992, 17.
[58] Steven Beller, *Vienna and the Jews*, 32.
[59] Cf. şi Steven Beller, *Die Position der jüdischen Intelligenz in der Wiener Moderne*, în: Jürgen Nautz, Richard Vahrenkamp (Hg), *Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse, Umwelt, Wirkungen*, Wien–Köln–Graz 1993, 710-719.
[60] Leon Botstein, *Judentum und Modernität. Essays zur Rolle der Juden in der deutschen und österreichischen Kultur 1848 bis 1938*, Wien–Köln 1991.
[61] Peter Gay, *Freud, Juden und andere Deutsche. Herren und Opfer in der modernen Kultur*, Hamburg 1986.
[62] Hermann Bahr, *Der Antisemitismus. Ein internationales Interview*, hg. von Hermann Greive, Königstein/Ts. 1979, 15-16.
[63] Carl E. Schorske, *Wien*, 123.
[64] Zygmunt Bauman, *Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeiten*, Hamburg 1992, în special 111.
[65] În: Musicologica Austriaca 9, hg. von Josef-Horst Lederer, Föhrenau 1989, 75-89.
[66] Citate în Otto Schneidereit, *Franz Lehár. Eine Biographie in Zitaten*, Innsbruck 1984, 76.
[67] *Der Rastelbinder*. Vollständiger Clavier-auszug, Leipzig, f.a., 13, 19, 59.

Capitolul 7

Pluralitate – cultură – istorie

Relevanța pluralității regionale

Trimiterile recurente la situația regională constituțională, etnică și cultural-lingvistică pot fi considerate îndreptățite, sub rezerva că pluralitățile din regiunea central-europeană, respectiv din Monarhia habsburgică, erau cu siguranță existente, perceptibile, ușor de dovedit cu ajutorul unei reconstrucții istorice, dar, cu toate acestea, ele nu aveau pentru conștiința locuitorilor și pentru fiecare individ în parte acea importanță care le era uneori atribuită. Acțiunile politice și cotidianul social erau influențate mai degrabă de alte circumstanțe și modele, adesea antinomice. Politica internă era dominată de dispute aprige pentru delimitări naționale (controverse lingvistice), de lupte pentru mai multă dreptate socială (problema socială), pentru o abordare democratică a instrumentarului puterii (dreptul universal la vot); în politica externă domnea grija crescândă pentru consolidarea statului, care părea să fie amenințat din exterior, din care cauză au fost puse bazele unei încercări de înarmare încă din anul 1878, când avusese loc Congresul de la Berlin, unde, în cadrul „concertului european al puterilor", se profilase un sistem de coaliții (Dubla alianță, Tripla alianță), ceea ce a dus desigur, cum se știe, la catastrofa Primului Război Mondial. Ar fi cu siguranță greșit, atât din punctul de vedere al conținutului, cât și al metodei, să trecem pur și simplu cu vederea aceste fapte, dovedite de ample fonduri de arhivă sau de expunerile cotidiene ale martorilor, de care istoricii generațiilor ulterioare s-au folosit în mod conștient pentru reconstituirea istoriei perioadei de sfârșit de secolul al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea. O consecință deosebit de gravă a unei viziuni lipsite de orizont era desigur accentuarea aproape exclusivă,

Scanned with CamScanner

respectiv evaluarea unilaterală a evenimentelor politice și sociale „oficiale" vehiculate de considerațiile asupra perioadei de început de secol. Au fost tematizate mai ales acele domenii care au făcut obiectul controverselor politice oficiale sau care au devenit relevante pentru dezvoltarea social-politică ulterioară. Disputele naționale din secolul al XIX-lea au condus la dezvoltarea unei analize a naționalismului, ce viza cu predilecție acele criterii la care se făcea referire și în politica cotidiană de atunci, iar chestiunile ce nu țineau de factorii dominanți ai politicii oficiale erau luate în considerație doar tangențial sau chiar deloc. Din cauza aspectului unilateral al cercetării istorice, zonelor care nu se încadrau în această imagine nu li se acorda atenție sau erau pur și simplu excluse. Acele tendințe și reflexii intelectuale – care se opuneau dezvoltării generale sau nu reușeau să se impună până la final, precum considerațiile politice și socio-culturale alternative, vizând un consens al naționalităților – erau trecute sub tăcere sau, chiar dacă se întîmpla să fie menționate, erau privite drept replici ineficiente și irelevante la perspectivele dezvoltării politice și la mentalul general al perioadei respective. Din punctul de vedere al unei cercetări de istorie culturală sau antropologie culturală, care atribuie un rol special nu doar condițiilor politice, ci și celor economice, sociale, intelectuale și estetice când reconstruiesc un sistem „cultural" dens, cele ce câștigă o nouă dimensiune calitativă sunt tocmai aceste „zones de silence", care ori „redau 'decizii'", care „precedă 'fapte' ce nu sunt rezultatul prospectării", sau „locuri", a căror existență este pur și simplu contestată. Michel de Certeau a atras pentru prima dată atenția în mod explicit asupra acestei „tăceri" a istoriei tradiționale, ce nu include vrăjitoarele, nebunia, literatura populară sau viața rurală.[1] Jacques le Goff pleda pentru un efort suplimentar în această direcție: aceste „zones de silence" ar trebui încă lărgite, iar „dovezile istorice să fie analizate în raport cu omisiunile lor; ar trebui să ne punem întrebări asupra uitării, lacunelor, petelor albe ale istoriei ... Este necesar să facem un inventar al arhivelor tăcerii și să explorăm istoria pe baza izvoarelor și a izvoarelor lipsă".[2]

Dacă ne bazăm pe definiția antropologului cultural american Clifford Geertz, atunci cultura ca „spațiu existențial" (Alfred Schütz)[3] cuprinde un „tipar de semnificații transmise de istorie ... cu ajutorul

cărora oamenii comunică, propagă şi îşi lărgesc cunoştinţele despre viaţă şi propria atitudine faţă de ea".[4] Într-un astfel de sistem comunicaţional, ale cărui raporturi interne sunt demonstrate mai puţin prin conexiuni cauzale coerente şi mai mult prin numirea indicatorilor lor individuali, o mare importanţă o are interacţiunea dintre diferitele elemente ca tipare, cu alte cuvinte dintre coduri provenite din cele mai variate domenii ale vieţii. În cazul în care dorim să conturăm problema naţională în regiunea central-europeană a secolului al XIX-lea, atunci trebuie, mai întâi de toate, să ne întrebăm ce elemente specifice şi diverse din punct de vedere politic, social şi cultural au stat la baza acelui naţionalism şi apoi dacă existenţa modelelor care le permiteau oamenilor să comunice unii cu alţii într-un sistem complex definit prin multietnicitate şi multiculturalitate este un lucru dovedit. Din multiplele reflecţii literare şi politice despre coabitarea etnică, culturală şi politică dintr-o asemenea constelaţie complexă se poate citi într-adevăr încercarea de a asimila intelectual aceste pluralităţi; în aceeaşi măsură se poate conchide, pe baza încercărilor practice de a intersecta coduri culturale deosebit de divergente pe plan artistic-estetic, că astfel de modele comunicaţionale au funcţionat practic. Ele erau tot atât de relevante pentru modul cotidian de conduită a indivizilor şi întregilor pături sociale, la fel cum erau şi deosebirile, delimitările, asupra cărora se insistă atât de des.

Recurgerea la multietnicitatea şi multiculturalitatea regiunii nu era deci o iniţiativă armonizantă sau utopică, aşa cum s-a afirmat în mod repetat, ci atestarea raporturilor existenţiale şi de mentalitate realmente existente. Luând în seamă şi argumentările naţionalist-şovine care au făcut referire la această situaţie pluralistă – doar că ele au vrut să o înlăture printr-un „apartheid multicultural", prin încercarea de a grupa minorităţi etnice în jurul unei majorităţi definite cultural[5] – putem afirma că şi naţionalismele Monarhiei se pot explica de pe fundalul acestui context specific socio-cultural. Varianta naţională încununată de succes politic a fost aşadar – în complexitatea şi diversitatea elementelor ei, cu situaţii permanent predispuse la crize şi conflicte, – o încercare de a admite doar anumite comunităţi, eliminându-le ori marginalizându-le pe celelalte. Într-adevăr, metoda menţionată corespunde în

totalitate unui proces de absorbție culturală. Un tânăr în formare va ști în decursul maturității sale (enculturație), a integrării sale în comunitatea adulților (socializare), să disocieze foarte bine între diferite componente culturale și să facă un proces de selecție, pentru a-și putea constitui identitatea individuală. În acest proces, componentele culturale („valorile") ale generației părinților nu sunt preluate în mod conștient. Contradicția ce rezultă între generații este numită de obicei conflict între generații. Aici se petrece tocmai ceea ce sociologul cultural Hans Peter Thurn definește prin „deculturație", în cadrul căreia se poate observa „că oamenii, în mod individual sau colectiv, fie că este vorba despre propria lor cultură sau despre una străină, nu o tratează constructiv și cu bunăvoință, ci se poziționează față de realitatea culturală cu o atitudine care poate să fie de respingere sau chiar de distrugere, pentru a o prejudicia, mai mult sau mai puțin, din motive interne și/sau externe".[6] Asemenea tendințe de deculturație nu îi privesc doar pe indivizii din anumite segmente de vârstă, ele sunt perceptibile și în acele procese sociale, unde, de exemplu, este vorba despre acceptarea, respectiv despre respingerea anumitor componente (culturale) în scopul formării identității, când elemente singulare primare sau secundare ale contextului cultural sunt respinse sau excluse în mod conștient. Există mișcări politice sau ideologii social-politice care apelează uneori cu succes la astfel de modele de deculturație, tocmai pentru a-și conferi legitimitate. În acest context, Hans Peter Thurn face neîncetat trimiteri către problema naționalismului. Sunt de părere că, începând cu secolul al XIX-lea și ideologia națională s-a a câștigat mult folosindu-se de acest mecanism al deculturației. Stigmatizarea limbilor, a conținuturilor culturale sau a oamenilor, care erau etichetați deodată ca „străini" și excluși din propriul lor context socio-cultural, sunt indicii clare pentru un astfel de comportament deculturativ. Folosesc termenul „deculturativ", pentru că tocmai în constelația socio-culturală a Europei Centrale, respectiv a Monarhiei și a țărilor ei, ideologia națională a încercat într-un mod foarte conștient și într-adevăr cu un succes uimitor să excludă, să dezavueze și să „uite" astfel de caracteristici ale unei structuri etnic-cultural pluraliste, care țineau de criteriile constitutive ale conștiinței culturale a locuitorilor ei, respectiv a anumitor pături

sociale. Concepția antinaționalistă ce nu a avut sorți de izbândă a încercat să păstreze diversitatea elementelor etnic-culturale, să o respecte, şi a văzut garanția pentru unitatea regiunii, pentru „puterea şi unitatea Austriei" tocmai în această diversitate, precum opinase József (Joseph) von Eötvös. În ciuda eşecului politic al conceptului respectiv, ceea ce, pentru orizontul de aşteptare al secolului al XIX-lea, nu era în nici un caz indezirabil, putem totuşi presupune că el era cu deosebire prezent tocmai în domeniul socio-cultural al mediului urban, în anumite pături sociale, că definea evenimentele sociale concrete şi modul de gândire cotidian, manifestându-se inclusiv pe planul reflexiei artistic-estetice, spre exemplu prin intersectarea elementelor şi codurilor diverse sau în reflectarea repetată a diversității şi fragmentării culturale.

Contextul cultural al „unei" istorii austriece

Dacă luăm în considerare faptul indubitabil că Austria ținea de zona Europei Centrale, că se afla prin urmare într-o rețea strânsă de conexiuni, prezentând legături cu întreaga regiune şi Europă, această constatare, care derivă din observarea diverşilor parametri (izvoare), este relevantă atât pentru istoria Austriei, cât şi pentru cultura sa. De aceea reevaluarea sa istorică va trebui să țină seama de toate conexiunile, coordonatele socio-culturale din cele mai diverse planuri, aşadar din sfera socială, economică, politică, inclusiv din cea culturală; de asemenea, trebuie să aibă în vedere respectivele componente care au stat la baza acestor reciprocități sau care proveneau de aici, ele fiind supuse unei schimbări procesuale continue. Dacă luăm această constatare ipotetică ca fundament pentru o istorie a Austriei, atunci trebuie avut în vedere mai departe că pentru fiecare conştiință distinctă a unei perioade şi pentru conştiința diferită a diverselor pături sociale sau indivizi, acele izvoare care au fost neglijate de un anume tip de scriere a istoriei sunt de o relevanță deosebită. Este vorba despre cele care până atunci încercaseră să urmărească doar contexte politice: izvoare ale vieții cotidiene, documente, fragmente de scrieri, opere literare, care documentau în mod direct această viață, sau mărturii din artă, din muzică, din gândire, care au reflectat indirect acest spațiu existențial. Astfel de

Scanned with CamScanner

izvoare și mărturii specifice trebuie ierarhizate conform respectivului context social mai larg, preeminent, respectiv aprecierile lor de conținut trebuie „recontextualizate" într-un câmp referențial mai amplu.

Privită ca atare, și o „banală" formă de artă ca opereta devine o sursă istorică, putând transmite uneori despre conștiința culturală, socială și politică a unei largi pături de populație urbană din jurul anului 1900 mai mult decât, de exemplu, un schimb diplomatic de documente, care, chiar dacă ilustrează substraturile și contextul anumitor decizii politice, nu este relevant decât pentru o mică pătură socială, și anume pentru elita politică, rămânând însă de o însemnătate secundară pentru reconstrucția conștiinței altor pături sociale, mai largi. Atunci când măsurile și schimbările politice au putut avea chiar urmări cruciale pentru indivizii în sine și pentru grupurile sociale, trebuie să ne întrebăm ce componente au determinat, cantitativ și calitativ, conștiința cotidiană a indivizilor și a grupurilor sociale în mod real. Dacă ar fi să dăm crezare, de exemplu, corespondenței sau consemnărilor din jurnalele mai multor persoane din secolul al XIX-lea care nu aparțineau unei elite politice, din aceste surse reiese că oamenii, pe durata vieții lor, chiar dacă erau interesați de politică, ea constituia doar o preocupare colaterală, iar grijile, deciziile și acțiunile cotidiene erau determinate de cu totul alte considerente. Scopul observației mele nu este de a contesta că, spre exemplu, profundele procese de transformare din secolul al XIX-lea, care au și dus la formarea partidelor politice de masă, ar fi lăsat neafectate viața socială și individuală, lupta pentru o reorientare fundamentală în societate. Aș vrea doar să subliniez că probabil conștiința muncitorilor nu era acaparată de gândul la sporirea echității sociale și a dreptului de participare la viața politică, mai curând conștiința lor este foarte posibil să fi fost apăsată de privațiunile sociale trăite cotidian și de modul în care le resimțeau în procesul muncii, deci mai ales de experiențele zilnice din contextul social, familar, în cercul de prieteni, și că, la fel ca toți oamenii, aspirau să aibă un trai decent; ori această viață bună nu era neapărat rezultatul unor reflecții explicite asupra considerentelor politice. Aceasta înseamnă că existau cu totul alte componente, pe care le aveau preponderent în minte, privite chiar ca lucruri de la sine înțelese, exprimate în consecință mult mai rar în

mod direct, dar care, pentru propria conştiinţă, erau totuşi în totalitatea lor mai stabile decât deciziile politice luate de altă grupare socială.

Deşi imperativul unei astfel de investigaţii asupra conţinuturilor conştiinţei ar fi plauzibil în cadrul unei reconstrucţii istorice, realizarea practică a unei asemenea analize nu este atât de simplă pe cât s-ar putea crede la prima vedere. În ultimul capitol al cărţii sale *Gândirea sălbatică* (*La pensée sauvage*)[7], antropologul cultural Claude Lévi-Strauss atrage atenţia că istoria şi mai ales unele evenimente şi contexte ale istoriei ne par comprehensibile mai ales atunci când ne putem identifica cu fiecare dintre componentele sale. Cu cât distanţa temporală este mai mare, cu cât fenomenele trecute sunt mai necunoscute şi deci mai de neînţeles din punct de vedere emoţional, cu atât ne apar mai de nepătruns, fiindu-ne mai greu să le situăm în trecut. De aceea este mai uşor să reconstruim trecutul cu ajutorul elementelor care ne sunt cunoscute din propriul prezent. Aceasta are drept urmare faptul că vom proceda selectiv cu abundenţa acelor elemente de conţinut oferite de sursele transmise, şi putem include în tabloul trecutului doar pe acelea dintre ele pe care le înţelegem. Rezultatul unui astfel de procedeu este totuşi, după părerea lui Lévi-Strauss, un trecut construit, nu cel „real". Aici ar fi vorba despre o istorie, „aşa cum o practică în general istoricii, sau la urma urmei despre istoria oamenilor, aşa cum o interpretează filozofii"[8], este vorba despre o istorie care îşi bazează propriul prezent „cunoscut" pe un context epistemologic şi de sociologie a cunoaşterii. O istorie astfel concepută ar rămâne în realitate în mare măsură un corpus al prezentului, căci este reconstruită cu elemente cunoscute din prezent. În cazul în care încercăm să reclădim timpuri trecute din propriile lor elemente, s-ar ajunge la un punct unde „istoria se îndepărtează temporal de noi sau noi ne îndepărtăm în gândire de ea, ceea ce îi retează din caracterul interiorizabil şi inteligibil".[9] Istoricul care încearcă să analizeze trecutul trebuie să se străduiască să nu-l abordeze cu astfel de componente interpretative, ce îi sunt cunoscute din propriul prezent, el trebuie mai degrabă să încerce să privească istoria aşa cum face un etnolog cu o cultură care îi este necunoscută, pe care este nevoit să o perceapă şi să o analizeze mai întâi ca pe o „gândire sălbatică", străină. Într-adevăr, la diverse fenomene culturale din propriul trecut ne

Scanned with CamScanner

surprind elemente de conținut, coduri și contexte culturale, care ne sunt mai puțin familiare și care nu se potrivesc deci în imaginea acelui trecut, făurite ad-hoc din propriul prezent. În mod analog, putem aplica această constatare și în cazul anumitor fenomene culturale din actualitatea mediul nostru ambiental imediat. În diferite obiceiuri, moduri de comportament, expresii sau tradiții culinare, precum și în domeniul gastronomic sau în cel muzical putem percepe o densitate de elemente, de coduri, care ne sunt adesea străine. Modul de abordare a acestui tip de coduri poate fi acela în care se încearcă o explicare a unor astfel de necunoscute cu ajutorul componentelor cunoscute, deci o „decodare", când apare desigur pericolul ca mesajul inițial al acelor semnale să se înstrăineze; sau se încearcă o excludere, o marginalizare a codurilor necunoscute ca fiind neimportante.

Ambele proceduri se bazează pe o evaluare preconcepută, care are drept urmare o obstrucționare a căii de a desluși analitic configurații mai complexe sau a le recunoaște în contextul lor de influențare reciprocă și efect. Dacă, spre exemplu, numeroase opere literare ale perioadei din jurul anului 1900 presupun și examinează pluralitatea etnic-culturală a regiunii și o diversitate de tradiții social-politice, dacă în „Reichsgeschichten" („Povestirile Imperiului") sau în manualele de istorie ale gimnaziilor secolului al XIX-lea este descrisă diversitatea regională în delimitarea ei istorică, vom putea recunoaște acea diversitate prin descompunerea ei în elemente singulare deja cunoscute sau prin integrarea ei în tabloul dezvoltării interne naționale ulterioare, neatribuindu-le vreo importanță deosebită din cauza prefacerilor politice ulterioare, în cel mai bun caz considerându-le ca expresie a unei „conștiințe a întregului stat", anacronică, inexistentă, sau doar proiectată, și deci nereprezentativă pentru o evoluție viitoare. Astfel dispunem de posibilitatea de a analiza critic întregul ambient socio-politic și socio-cultural al trecutului, reprezentat și de un fenomen cultural singular, cum este exemplul operetei din jurul anului 1900, și, per ansamblu, conștiința individuală și colectivă a unei epoci trecute. Dacă vrem să ne ghidăm măcar și parțial după recomandările lui Claude Lévi-Strauss, atunci ele nu sunt relevante doar pentru analiza contextelor istorice și culturale în general; ele sunt importante în special

pentru analiza acelor fenomene apărute la individ şi la întregi pături sociale din această regiune, care, în alcătuirea lor, în configuraţia lor specifică (aspect calitativ), datorită recurenţei lor (aspect cantitativ) compun o cultură „austriacă", integrându-se astfel în succesiunea lor procesuală într-o istorie „austriacă". Fără a reveni asupra aspectelor cunoscute sau deja menţionate, aş dori să formulez în acest context doar câteva observaţii, care trebuie să fie înţelese ca un stimul şi o completare la abordările tradiţionale ale „unei" istorii şi culturi austriece. De altfel sunt foarte conştient de caracterul fragmentar şi selectiv al acestor consideraţii.

Justificare prin istoricitate

Restituirile istoriei austriece urmează în general anumite premise şi unghiuri de vedere stereotipe care se aliniază liniei pozitiviste din secolul al XIX-lea. Una dintre aceste premise, pe care istoria austriacă le are în comun cu alte istorii statale, este un anume aspect formal, şi anume cel al istoriei „politice". Chiar şi atunci când sunt incluse mai multe aspecte sociale şi economice, acestea servesc în principiu doar unei mai bune înţelegeri a evenimentelor politice interne şi externe, despre care se presupune că ar fi deosebit de importante pentru un stat ca Austria, mai ales în proiecţia lor istorică. Un alt aspect formal, care rezultă din primul, se referă la parafrazarea obiectului analizat. Voi căuta să ilustrez aceasta prin câteva observaţii. Cele mai multe restituiri ale istoriei Austriei se concentrează asupra Austriei în graniţele sale statal-politice actuale. Această limitare regională ar putea fi plauzibilă dacă la baza reconstrucţiei istorice, percepută ca istorie politică, n-ar sta interesul pentru situaţia politică actuală: căci o cercetare istorică bine întemeiată nu ar trebui să încerce să răspundă la întrebarea cum a luat naştere acest stat, ci să contribuie, prin cunoaşterea trecutului, la o identificare cu acest stat.

Începând din secolul al XVIII-lea, când istoriei i-a fost atribuită funcţia de a crea legitimări, care erau semnificative pentru o societate aflată într-un proces de diferenţiere crescândă, constituirea de identităţi nu se mai realiza ca până atunci prin religie – amintim drept exemplu

Scanned with CamScanner

domnia politică ce se legitima prin „mila Domnului" –, ci prin istorie, unde se presupunea că justificarea comunităților politice (cum erau statele) era conferită prin referința la istoricitate, prin rezistența lor în timp. Urmările acestei considerații arătau astfel: cu cât mai departe pe axa timpului se putea reconstitui trecutul unui stat, cu atât el apărea mai credibil și pentru respectivul prezent. În secolul al XIX-lea, teoriile despre statul național au mers încă și mai departe, încercând să explice nu doar conceptul de stat în sine, ci formarea unei națiuni prin rigurozitate istorică, printr-o teleologie imanentă istoriei și să privească statul național ca scop final al acestei teleologii. Conceptul ideologic al formării identității stătea la baza teleologiei retrospective.

Întrebarea care se ridică în acest context nu urmărește dacă o asemenea dovadă istorică se poate aduce în mod credibil, ci dacă printr-o atare dovadă, în mod involuntar sau uneori chiar conștient, nu se favoriza o „invention of tradition", despre care vorbește Eric Hobsbawm, și anume într-un dublu sens: mai întâi deoarece prin orientarea teleologică se creează o imagine motivată ideologic și deci istoric artificială a națiunii și a statului, unde o comunitate politică actuală este mutată înapoi în timp, și în al doilea rând prin faptul că se încearcă o explicare a timpurilor trecute cu ajutorul conținuturilor cunoscute din prezent. Căci nu doar „națiunea" și „statul" sunt „imagined communities"[10], conform aserțiunii lui Benedict Anderson, ci și anumite componente – cu care unele comunități ale trecutului ar fi de obicei parafrazate – sunt inventate, întrucât sunt privite ca fiind tradiții istorice ancorate în trecut și considerate obligatorii pentru comunitatea respectivă (națiune, stat). Și cei care nu sunt foarte versați în istorie au fost uneori frapați de faptul că oricât ar încerca să derive prezentul din trecut sau să regăsească prezentul în trecut, nu pot să o facă fără a supune tacit contextele evenimentelor din trecut postulatului unei reprezentări coerente din propriul prezent. Tocmai aceasta reușește să facă fundamentarea „istorică" a națiunii și a statului național. Dar cu cât privitorul se îndepărtează mai mult de propriul prezent, o astfel de fundamentare național-statală devine din ce în ce mai anacronică și deci mai fictivă, căci se folosește de un tipar prefabricat, în care sunt introduse artificial „evenimente" ale trecutului. Numeroase restituiri ale

Scanned with CamScanner

istoriei Austriei utilizează aceeaşi metodă: interesul lor pentru trecut se referă la trecutul statului actual, care este proiectat retroactiv în trecut, dar în forma sa politică actuală. Aceasta înseamnă aşadar că ele omologhează o procedură reducţionistă predeterminată de prezentul politic respectiv, crezând că prezentul statal se poate legitima prin trecut; iar componentele ce se regăsesc în trecut sunt în acelaşi timp subordonate propriului prezent.

Imaginea reducţionistă a istoriei

Cele enunţate mai înainte pot fi ilustrate şi prin exemplul istoriei austriece contemporane. Dacă este vorba despre definirea unei epoci nu foarte îndepărtate în timp, de exemplu redarea condiţiilor politice sau sociale ale Primei Republici Austriece, atunci tiparul reducţionist menţionat, aşadar limitarea obiectului istoric la starea lui actuală, este perfect justificabilă metodic. Nu este mai puţin adevărat că, prin limitarea statal-politică formală, aspecte calitative ale prezentului devin emblematice pentru interpretarea trecutului recent, aşa cum este cazul când dispute de partid din cea de-a Doua Republică sunt transferate în Prima, printr-o deplasare temporală, fără a ţine seama de faptul că modelele politice ale prezentului, precum democraţia sau ideea de austricianism, parcurg o dezvoltare procesuală, astfel că percepţia de după 1945 nu poate fi pur şi simplu identică cu cea din Prima Republică. Pentru că vocabularul discursului politic al anilor '30 nu ne este deşi la o analiză mai detaliată tocmai conţinuturile au parcurs o transformare majoră de semnificaţie. Dilema de metodă a acestei abordări apare, printre altele, când considerăm că putem înţelege trecutul prin instrumentarul său, mai precis discursul politic cu care se argumenta la vremea respectivă, dar cunoscut din propriul nostru prezent.

În cazul în care redarea istorică coboară mai înainte de anul 1918, această metodă, la fel ca şi cea reducţionistă, nu mi se pare deloc convenabilă atunci când trimite la teritoriul politic actual al Austriei. Expunerile care se bizuie pe metoda respectivă dovedesc cât de greu este să menţină, în mod consecvent şi plauzibil, principiul reducţionist – pe care adesea nici nu îl enunţă ca atare. Cum se poate creiona în chip

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI

Scanned with CamScanner

legitim Austria secolului al XIX-lea, al XVI-lea sau al XIII-lea în aceste condiţii şi cum poate fi ea reprezentată? Un răspuns ar putea fi: uneori doar printr-o uşoară corectare a propriei metode acolo unde pare necesar, fiindu-i prin urmare infidel. Aceasta obligă la o lărgire a perspectivei; „transgresările graniţelor" sunt acceptate doar atunci când sunt indispensabile pentru explicarea unui context sau a unui proces coerent de dezvoltare al formării unui stat în prezent. Altfel ne cantonăm la reconstituirea acelor subteritorii, ce se suprapun peste landurile federale de astăzi (uneori şi în varianta lor lărgită a fostelor „teritorii moştenite". Evenimente mai complexe, depăşind actualele graniţe politice de stat interconectate istoric, care nu au fost influenţate de actualele graniţe politice, sunt smulse din contextul lor, fiind prezentate mai curând obscur sau deloc plauzibil. Această variantă a unei istorii a Austriei se foloseşte în principiu de acea metodă care a fost utilizată şi pentru scrierea istoriei naţionale a secolului al XIX-lea. Ea a proiectat anacronic în trecut modelul unui stat naţional, care adesea nu era unul real, ci doar un obiectiv politic. Astăzi ni se pare absurdă disputa germano-franceză a istoricilor din secolul trecut preocupaţi să stabilească dacă Charlemagne a fost „francez", sau Karl der Große (Carol cel Mare) – „german"; dar în vremurile noastre ea se regăseşte, de exemplu în cadrul istoriei austriece, prin încercarea recurentă a unei statuări naţionale a lui Ludwig van Beethoven ca „german" sau „austriac", sau a lui Franz Liszt, Franz Lehár sau Emmerich Kálmán ca „austrieci" sau „unguri".

Deoarece în cazul Austriei de astăzi este vorba despre o federaţie de landuri, o redare a istoriei practicată din punctul de vedere al prezentului capătă o coloratură adesea puternic regională, „alpină" şi deci provincială, chiar şi sub un alt aspect. Mai întâi, sub eticheta „istoriei austriece", sunt reconstruite deseori numai landurile federale. La o primă privire, aceasta pare o metodă rezonabilă, dacă se face abstracţie de întrebări esenţiale, precum cea a delimitării istoriei austriece şi se evită totodată orice chestiune ar rezulta de aici. Dar şi la o astfel de abordare suntem într-un impas, şi anume că mărimea teritorială actuală a unor landuri federale diferă masiv faţă de cea din trecut, că graniţele landurilor actuale nu pot fi identice cu cele ale „ţărilor moştenite" din trecut. În al doilea rând, este neglijat aspectul esenţial că actualele

„granițe exterioare" ale landurilor nu existau în trecut în mare parte, și în consecință interconexiunea economică și cea socio-intelectuală cu acele regiuni învecinate, care aparțin astăzi unor țări străine, era alta decât în prezent, iar alcătuirea socială și lingvistică a subregiunilor respective nu se poate compara în mod implicit cu cea a landurilor federale actuale. Contradicțiile care rezultă dintr-o asemenea percepție a istoriei austriece sunt dovedite de unele mari expoziții istorice actuale (expoziții de land) care încearcă să prezinte fenomenele regionale și mai obtuz, aproape exclusiv în cadrul granițelor acelor landuri, nefiind astfel capabile să înfățiseze coerent conexiunile politice sau economice, sociale sau culturale, dependențele sau interferențele care treceau de granițele landului sau ale Austriei actuale.

Dacă o asemenea percepție stă la baza limitării perspectivei istorice la un subteritoriu al Austriei „istorice", se recurge alteori, cu cea mai mare naturalețe, la integrarea de noi ținuturi anexate, cum este Burgenland, fără a ține seama de realitatea istorică ce atestă că Burgenland-ul a aparținut peste nouă sute de ani Regatului Ungariei încât, spre deosebire de celelalte landuri federale, prezenta, cel puțin în trecut, structuri social-politice complet diferite. Ambele abordări alterează consistența lor metodică și de conținut. În principiu, ele au drept cauză un criteriu de abordare național-statal, respectiv teritorial și se înscriu într-o prescripție a istoriografiei naționale a secolului al XIX-lea. Îngustimea sau amplitudinea unghiului de vedere istoric urmează prescripțiile raporturilor politice din prezent, iar evaluarea trecutului se petrece sub aspectul experiențelor social-politice din prezent. Aceasta nu este decât o istorie, pe care, precum era de părere Claude Lévi-Strauss, „istoricii o prezintă cu bună știință"[11] și de aceea probabil ea depune mărturie mai mult despre dispoziția și stările de conștiință ale celor care au creat-o, decât despre obiectul său, anume conștiința indivizilor, păturilor sociale sau a fenomenelor socio-culturale din epocile trecute.

Scanned with CamScanner

Tablou istoric totalizant

Opusul tabloului reducţionist al istoriei austriece, pe care tocmai l-am descris, este cel totalizant. Prin aceasta mă refer la încercarea de a pune semnul egal între Austria de astăzi şi Monarhia habsburgică, între istoria ei şi istoria Monarhiei. Pentru a putea înţelege optica greşită a acestei suprapuneri, am putea trimite din nou spre conceptul „inventions of tradition" al lui Hobsbawm şi să atragem atenţia asupra unui caz paralel. Eric Hobsbawm este de părere că una dintre cele mai de succes invenţii („invention of tradition") a Germaniei wilhelmine ar fi fost identificarea noului imperiu cu vechiul Sfânt Imperiu Roman de Naţiune Germană: „to establish the continuity between the Second and the First German Empires, or more generally, to establish the new Empire as the realization of the secular national aspirations of German people".[12] Încercarea de a identifica istoria austriacă cu cea a Monarhiei este comparabilă cu acest procedeu. Ca şi pentru reconstrucţia istoriei Germaniei, şi această încercare porneşte de la premise ce sunt greu de justificat. Este cunoscut că ceea ce se înţelegea prin Austria a cunoscut numeroase transformări, că noţiunea Austria, care în Evul Mediu târziu definea mai întâi un teritoriu mic, a devenit ulterior denumirea unei dinastii şi, prin urmare, toate acele teritorii care erau stăpânite de această dinastie reprezentau şi ele (într-un sens figurat) Austria.[13] Imperiul Austriac proclamat în 1804 cuprindea într-adevăr toate regatele şi ţările subordonate stăpânirii politice a Habsburgilor, dar le-a lăsat acestora drepturi politice autonome. În secolul al XIX-lea, nu doar percepţia naţională de sine – aşadar cea lingvistică şi etnică şi, treptat, cea naţional-politică a ţărilor, respectiv a anumitor subregiuni – se opunea unei omogenizări, ci mai ales faptul că nu funcţiona congruenţa dintre Austria şi totalitatea Monarhiei, prin lipsa unei limbi şi a unei constituţii comune, care ar fi constituit premisele pentru o „civil society" austriacă. Cele două constituţii din 1867 nu s-au mai referit la totalitate, ci la două jumătăţi de imperiu autonome, iar Cisleithania, sau „regatele şi ţările reprezentate în imperiu", nu era un stat unitar „modern", nici din punct de vedere teritorial-politic, nici dintr-unul socio-cultural.

Scanned with CamScanner

După prăbuşirea ei au luat naştere state naţionale pe teritoriul fostei Monarhii, iar „Austria germană" a fost unul dintre aceste noi state. Cu siguranţă că aceste noi state aveau tradiţiile lor istorice în Monarhie, dar ar fi anacronic să punem egal între aceste tradiţii şi componentele ansamblului întregii Monarhii. Desigur aici se impune discutarea întrebării ridicate în lumina ipotezei lui Hobsbawm, cea a diferenţierii dintre tradiţiile „inventate" şi cele „adevărate". Căci, pe de o parte, reprezentanţii politici din noua Austrie au încercat să nege orice legături cu vechiul sistem, nu în ultimul rând în interesul consolidării unei conştiinţe republicane vizavi de forma statală monarhică. În viziunea lor, devotamentul pentru Germania era preferabil faţă de un devotament pentru „vechea" Austrie, pentru Monarhie. Pe de altă parte, conştiinţa generală, în care erau prezente continuităţi ale noii şi ale vechii Austrii, se opunea acestei concedări de favoruri politice şi suprapunea, la rândul ei, într-o formulă prescurtată, Austria cu Monarhia. Sub aspectul dezvoltării politice, o astfel de suprapunere comprimată este într-adevăr problematică. La fel de greşită se dovedeşte simpla negare a oricăror legături istorice dintre noua şi „vechea" Austrie; în anii '20 şi '30 ea încuraja doar, mi se pare, acea nevroză colectivă care a dus la momentul martie 1938. Într-un mod similar, această suprapunere rudimentară, utopia paseistă, tot mai nostalgică a Monarhiei, la care Austria nu a renunţat nici după 1918, a instituit cel puţin o falsă conştiinţă.

Am amintit până acum doar două modele ale istoriei austriece. Primul model este caracterizat prin proiectarea anacronică în trecut a Austriei – în graniţele sale actuale –, al doilea încearcă să suprapună Austria cu „marele său trecut", deci cu Monarhia. Ambele modele au ceva în comun: vorbesc despre Austria mai ales sub aspectul graniţelor sale politice şi le analizează cu ajutorul unui tipar metodologic, împrumutat de fapt din istoriografia naţională a secolului al XIX-lea. Ambele modele presupun încă ceva: argumentează, sub premisa tacită că elementele din care se compune trecutul provin din orizontul de cunoaştere a prezentului. Nu doresc să pun la îndoială că acesta ar putea fi un mod posibil de abordare a istoriei, dar este doar una dintre diferitele abordări plauzibile, şi merită să ne punem întrebarea dacă modul prestabilit este singurul legitim. Oare multiplele realităţi, aflate într-o

continuă schimbare, ale unui spațiu existențial, pentru care acțiunile și procesele politice erau importante, dar în nici un caz decisive, pot fi explicate pe această cale? Cum se redă istoria unei regiuni și a locuitorilor ei, a unui „popor", istoria grupărilor sociale, sau a unui individ, dacă vrem să satisfacem toate aceste criterii, care, după cum se poate deduce din numeroase mărturii, și-au adus contribuția în mod irefutabil la cele mai diferite niveluri de conștiință a indivizilor și a păturilor sociale? Cum ținem cont de faptul, des neglijat, că un „popor", o „națiune" se află într-o dezvoltare continuă, procesuală? Una dintre cele mai importante preocupări ale cercetărilor referitoare la Evul Mediu constă astăzi în urmărirea proceselor de etnogeneză.[14] Atât pentru pentru redarea perioadei moderne, cât și a istoriei contemporane ar fi foarte important să nu pierdem din vedere acest aspect, mai ales că, odată cu mobilitatea sporită a indivizilor sau a grupurilor, declanșată încă din secolul al XIX-lea, postulatul fundamentării istorice a națiunii a devenit și mai problematic decât în secolele anterioare. Poate am reuși să ilustrăm răspunsul la aceste întrebări cu următoarele lămuriri, care nu au pretenția să redefinească istoria Austriei, dar care se vor a fi înțelese ca o revizuire critică a unei istoriografii orientate până acum preponderent către elementul politic și de aceea ar putea reprezenta o lărgire a orizontului istoric. Doresc să stabilesc o conexiune cu ce am menționat înainte despre regiunea central-europeană ca spațiu al unui sistem socio-cultural complex vizând a explica istoria Austriei prin aceste interdependențe culturale.

Cultura ca sistem complex

Dacă înțelegem cultura nu doar ca anvergură „mentală", așadar ca sistem generator de idei și reflecții, ci ca un sistem complex, reunind întregul mod de viață, „artefactele, instituțiile, ideologiile și întreaga paletă a modurilor comportamentale uzuale cu care este dotată o societate pentru a le folosi în mediul ei specific"[15], atunci privirea istorică asupra culturii nu eludează evenimentele politice tradiționale, dar le înglobează în contextul mai cuprinzător al respectivei lumi trăite din trecut. Drept posibilă abordare a analizei acestor sisteme complexe,

antropologul cultural Clifford Geertz recomandă o „descriere densă”[16], care să conducă la identificarea simultană a diferitelor fenomene economice, sociale, politice şi culturale. Ceea ce înseamnă că descrierea respectivă acordă egală atenţie şi acelor fenomene care nu se pot include cu uşurinţă într-un tablou tradiţional, pe care ni-l facem despre trecut, fenomene pe care le excludem ca elemente neglijabile. Dar tocmai acest lucru trebuie avut în vedere pentru a înţelege şi a analiza un trecut îndepărtat cu caracterul său nefamiliar. Recomandarea lui Geertz, împrumutată din etnografie, are drept efect, atât pentru istoriografie în general, dar şi pentru istoria austriacă în special, că pe lângă relatările directe, izvoare şi mărturii, documentând gândirea şi dinamica politică, devin relevante şi acele surse, mărturii şi frânturi filozofice, literare şi artistice, care, chiar dacă au fost utilizate, s-a recurs la ele doar formal, pentru a servi anumitor interese limitate de cunoaştere. În mod concret aceasta înseamnă că analiza curentelor artistice, a monumentelor de arhitectură, a produselor literare, a diferitelor forme de divertisment cultural cotidian, deci inclusiv a operetei – ca şi receptarea lor în sfera publică, este la fel de relevantă – precum mărturiile dinamicii politice – când avem de-a face cu reconstrucţia mentalităţilor unei epoci şi cu reconstrucţia mentalităţilor acelor pături sociale care reprezintă un timp trecut.

Dacă vom considera varietatea surselor scrise, putem trage o altă concluzie susţinută de caracterul acestor surse, pe baza faptului că în ele se poate descoperi o diversitate de coduri şi elemente care nu provin nici din contextul cunoaşterii prezentului, nici dintr-o limitare statal-politică a prezentului. Pentru a evita pericolul de a înstrăina trecutul prin stereotipuri preconcepute, avem datoria de a nu evalua istoria Austriei privind doar la starea politică reală a propriului prezent (abordare reducţionistă) şi nici să o constrângem în corsetul politic al unei anume epoci trecute (abordare totalizantă). Cultura în sensul circumscris mai sus este determinată în prezent de condiţii economice şi politice, dar în niciun caz numai de ele. Diversitatea elementelor care compun cultura este prea puţin congruentă cu trasarea de graniţe politice, iar configuraţia lor specifică, care reprezintă factorul distinctiv când definim o cultură austriacă în sens larg, prezintă dependenţe şi

interconexiuni, ce nu transced doar un spaţiu delimitat politic, ci şi ceea ce se înţelege prin esenţa austriacă în sensul politic actual. Coordonatele între care a avut loc în trecut o alternanţă a codurilor şi elementelor culturale s-au schimbat permanent şi au fost cu siguranţă dependente de anumite condiţii politice, spre exemplu de coerenţa statală a Monarhiei habsburgice. Codurile şi elementele lor au rămas şi mai târziu în „memoria culturală". O analiză atentă va putea arăta fără îndoială că multe dintre ele apar ca „elemente străine", secundare pentru o configuraţie austriacă, legitimându-se totuşi în forma lor iniţială ca elemente de o importanţă primară, de exemplu pentru o configuraţie cehă, maghiară sau italiană. Barocul austriac, nu doar în contextul istoriei artei, ci într-un sens mai cuprinzător, de istorie a mentalităţilor, poate fi, în parte, confirmat în Boemia mai grăitor decât în fostele „teritorii moştenite" care formează, într-o configuraţie schimbată, Austria actuală. Procesele de aculturaţie sunt, printre altele, mult mai perceptibile în tradiţiile cotidiene decât în produsele culturii spirituale sau politice. Nimeni nu vrea să nege că şniţelul vienez este o trăsătură culturală tipică pentru bucătăria urbană austriacă, dar în forma Costoletta alla Milanese constituie cu toate acestea, în conotaţia sa italiană primară, o trăsătură originală a bucătăriei Italiei de Nord. Dar unde se dovedeşte uzanţa formelor muzicale ale operetei vieneze drept una tipic austriacă? Cu siguranţă prin aceea că citatele (elementele) muzicale şi literar-tematice ce se regăsesc în ea se datorează unei provenienţe regionale pluraliste.

Reconstrucţia trecutului şi a culturii sale nu va permite doar o singură interpretare, o „povestire" valabilă, ci, în funcţie de aspectul formal de la care plecăm, trebuie avută în vedere o diversitate de posibilităţi de reconstrucţie. Ea va trebui să vegheze şi la acest aspect formal, dar în plus, să aibă mai ales în vedere diversitatea, eterogenitatea obiectului, respectiv a obiectelor ei. Va trebui de aceea să acţioneze într-un mod deschis, transparent, să ia în consideraţie şi ceea ce este contradictoriu, ocazional, întâmplător, şi să examineze toate aceste domenii complexe, excluzând o povestire istorică lineară. Analiza unui astfel de trecut complex nu este doar analiza unei istorii, aşa cum a fost ea, ci a unei multitudini de istorii, aşa cum au fost sau cum au putut ele

Scanned with CamScanner

să fie. Această privire asupra trecutului, care trebuie să ia în considerație varietatea elementelor, contrazice astfel nu doar conceptul unei desfășurări istorice încorsetate din punct de vedere politic sau național, ci și mitul unei culturi naționale „pure". Căci fiecare cultură care trece drept „cultură națională" este în realitate o configurație culturală complexă, aflată într-o permanentă schimbare, cu numeroase contururi neclare și „elemente străine". Dacă în culturile regiunii central-europene, datorită unei densități maxime de coduri și componente, au avut loc interdependențe intense, influențări reciproce, procese de aculturație și prin urmare permanente procese de delimitări și excluderi, afirmațiile anterioare sunt valabile și pentru istoriile acestei regiuni. Așadar, nu doar pentru o cultură austriacă și istoria ei, ci și pentru una cehă, una slovacă sau una maghiară.

Trecutul ca „text"

Fără vreo intenție de a prejudicia marile merite de până acum ale modurilor de abordare și examinare a istoriei austriece, aș dori să îmi ilustrez considerațiile, care nu oferă și nici nu doresc să ofere rețete practice, cu încă un aspect. Fiecare trecut, dar mai ales trecutul unei regiuni ce denotă pluralități, referințe multiple și ambivalențe – mai mult decât alte regiuni europene – apare ca un text complex, care trebuie să fie mai întâi citit și interpretat. Pentru a înțelege un text literar, se cuvine în primul rând să citim, așadar să putem recunoaște simbolurile din spatele literelor și cuvintelor și să știm să descifrăm codurile în care este criptat un conținut scris. Mai departe trebuie să înțelegem limba în care este redactat textul. Dar chiar și când am îndeplinit aceste două condiții și înțelegem cum să citim un text, el nu este încă decodificat în realitate decât atunci când conținuturile ideatice pe care intenționează să le transmită sunt prezente în totalitatea lor, când expresii, fraze, pe care autorul le folosește în text doar indirect sau doar într-un anume complex de semnificații, și a căror polisemie a scăpat autorului, sunt complet explicate. Ca atare, textele literare nu sunt niciodată clare, ele sunt complexe și polisemice. Oricine a putut experimenta acest lucru, indicând mai multor persoane să citească o

nuvelă sau o carte, sau atunci când a citit el însuși un text de mai multe ori: în ambele cazuri polisemia unui text este evidentă. Un text nu conține doar diferite afirmații, iar cuvintele, propozițiile, paragrafele sau capitolele sunt de multe ori ambivalente. Întâlnim citate, împletiri, intertextualizări, care ne rețin atenția poate doar grație comparațiilor detaliate și luând în considerație factori multipli. Deși un text literar este redactat de obicei într-o limbă concretă, fiecare text este multilingvistic într-un sens figurat și deci încărcat de o abundență de variabile. Un text poate fi înțeles doar cu ajutorul cunoașterii mediului său social, economic, cultural și politic, cu alte cuvinte prin contextul său din sociologia cunoașterii și nu prin cunoașterea prezentului cititorului.

Dacă transferăm această imagine a textului asupra culturii, atunci cele enunțate până acum sunt valabile aici în special pentru un ansamblu cultural, pentru un sistem cultural complex care poate fi comparat, în diversitatea și în amplitudinea posibilităților sale de semnificație, cu un text, sau poate fi interpretat ca text. Dacă prin cultură înțelegem suma tuturor compartimentelor și activităților existențiale, atunci trecutul ei poate fi citit ca un text alcătuit dintr-o multitudine de componente ce nu sunt niciodată univoce, ci întotdeauna extrem de plurivalente și a căror descifrare și înțelegere presupune că nu este suficient să decodificăm și să înțelegem doar unele dintre cuvintele sau propozițiile sale, ci textul ca un tot, așadar să asamblăm ca „cititor" multitudinea componentelor într-un text inteligibil. Inteligibilitatea și interpretarea sa rămân chiar și în acest caz polisemice, deoarece termenii înșiși din care se constituie textul și diverșii factori care dau sens acestor cuvinte rămân polisemici și pot apărea în diferite combinații.

Reprezentanții acestei noi istoriografii continuă astăzi discuția despre o abordare critică a istoriei, care a fost demarată cu mai mulți ani înainte de francezul Michel Foucault cu teoria sa despre trecut ca „arhivă".[17] Foucault a comparat modul de exploatare al acestei „arhive" cu activitatea unui arheolog, care ar trebui să aplice o „arheologie a cunoașterii", pentru a putea ține cont de marele rezervor de evenimente istorice și fenomene economice, sociale, politice, culturale, procedeu ce se cuvine a fi aplicat de oricine care se ocupă de examinarea istoriei. Modul de abordare a acestei abundențe de „descoperiri" din care este

compus textul trecutului depinde de punctul de vedere (analiza discursului) ce a fost ales cu scopul de a înțelege și a putea face inteligibilă o asemenea supraabundență de oferte. Aceasta înseamnă că un text nu poate fi înțeles doar când avem în fața ochilor diversitatea – pe cât posibil – a tuturor elementelor din care se compune textul respectiv, ci prin încercarea de lecturare repetată a textului cu ajutorul diferitelor căi de acces (discursuri). Astfel, cel care începe să analizeze textul nu-l va putea niciodată interpreta, în integralitatea lui, ca pe o mare povestire a unui trecut desfășurat într-un mod sau altul, cum obișnuia istorismul secolului al XIX-lea. Se credea pe atunci că trecutul putea fi înțeles și explicat într-o manieră veridică ca fenomen politic, precizându-se modele „ideologice" de interpretare ce proveneau din propriul prezent, așa cum erau statul, națiunea sau societatea. Ipoteza că istoria se lasă interpretată astfel se baza de fapt pe o neînțelegere. Poate este mai concludent dacă ilustrăm acest lucru printr-o comparație: chiar și în cazul propriilor experiențe ne este dificil să afirmăm în chip definitiv cum s-a petrecut ceva, dar știm prea bine cât de mult suntem expuși tentației de a interpreta cele trăite dintr-o contextualizare mai amplă a vieții, fără să putem explica în mod satisfăcător desfășurarea reală a întâmplărilor trăite. De aceea încercăm să interpretăm aceste evenimente iar și iar, apelând din nou la diferite aspecte și împrejurări, de unde rezultă că nu reușim să ajungem la o concluzie irevocabilă. Dar tocmai acestă deschidere, această schimbare de perspectivă ni se pare productivă, întrucât nu suntem nevoiți să ne confruntăm cu reproșul de a nu fi folosit toate împrejurările posibile pentru explicarea întâmplărilor trăite. Aceasta este cu atât mai valabil pentru complexitatea întâmplărilor trecute, ai căror martori nemijlociți nu am putut fi. În aceeași măsură în care un text literar permite tot mereu alte interpretări, ce nu se regăsesc neapărat în trama polisemică a textului, ci depind în plus de cunoașterea acelor împrejurări care definesc contextul socio-cultural și economico-politic al textului, tot la fel trecutul, ca un text complex, nu reprezintă o mărime fixă, univocă. Și contextul unui asemenea text se cuvine de aceea a fi inclus, ca parte integrantă, în acest text, pentru a-i putea extrage una dintre virtualele sale aserțiuni. Pentru a reuși să înțelegem trecutul, nu este suficient să îl putem citi

Scanned with CamScanner

doar liniar – mai este nevoie de încă ceva. În afară de cunoaşterea complexului de semnificaţii ale cuvintelor şi propoziţiilor în sine, sau, altfel spus, dincolo de respectarea intercalărilor textuale, este necesar să luăm în consideraţie acei numeroşi factori care se regăsesc în text şi care ne permit o posibilă interpretare, respectiv investigarea acelor fenomene care constituie totalitatea culturii.

Astfel de observaţii despre trecut ca text stau la baza dezbaterilor actuale despre perspectivele şi metodele istoriografiei. Toate aceste consideraţii au ceva în comun: deoarece reconstituirea trecutului trebuie să aibă în vedere toţi factorii culturali, ea rămâne permanent echivocă şi polisemică. Reconstrucţia istorică este aşadar, după cum opinează americanul Hayden White[18], comparabilă cu un text literar, care, urmare a numeroaselor ambiguităţi, argumentează metaforic şi are de aceea întotdeauna un caracter ficţional. Pentru White nu doar prima formă este un text, ceea ce numeşte Foucault „arhivă", ci şi reconstrucţia acestei prime forme textuale realizată de istoric s-ar apropia mai mult de un text, care ar fi mai asemănător cu o descriere poetică decât cu afirmaţiile definitive, normative. Pe aceeaşi linie argumentează şi adepţii curentului „New Historicism".[19] Ei sunt preocupaţi mai ales despre cum se poate interpreta un text literar în mod intrinsec, dar cu suportul practicilor culturale colective ale unui timp trecut. Stephen Greenblatt priveşte trecutul în sine drept un „text" alcătuit din diversitatea fenomenelor culturale şi, în cazul interpretării literar-istorice a unei prime forme literare concrete – spre exemplu în cazul interpretării unei piese de Shakespeare – pune la îndoială verosimilitatea tuturor amprentelor şi interacţiunilor culturale ce transpar în text. Filologia devine pentru el o „poetică a culturii".[20]

La fel ca istoria în general, şi istoria austriacă ar putea, în diversitatea fenomenelor ei culturale, care reflectă eterogenitatea, plurivalenţa şi contradicţiile unei anume regiuni europene, să fie analizată ca un text ce trebuie decodificat, decriptat şi înţeles. Polisemia acestui text se bazează în mod evident pe codificări multiple, care la rândul lor sunt rezultatul nenumăratelor influenţe socio-politice şi etnic-culturale, referinţe interşanjabile, aculturaţii şi delimitări; „multilingvismul" unui asemenea text lasă interpretarea sa univocă pe un tărâm nebulos, mai

mult decât interpretarea textelor comparabile. Codificările multiple şi plurivalenţa stau mărturie, printre altele, pentru polisemia ce se poate observa în mod concret, relevând conturarea unei conştiinţe individuale şi colective coerente drept un proces permanent problematic şi sinuos. Legitimările aflate într-o perpetuă schimbare dintre identităţile individuale şi colective, împreună cu faptul că indivizii şi întregi pături sociale prezintă mai multe identităţi, au fost aici întotdeauna determinate – atât în sens figurat, cât şi în sens concret – şi de acea diversitate întemeiată pe o lume existenţială culturală şi multilingvistică.

Simpla idee a ideologiei lingvistice naţionale, conform căreia identitatea s-ar putea stabili prin alipirea de anumite limbi concrete persoanelor şi grupurilor sociale, a fost întotdeauna hazardată şi în consecinţă a cauzat multiple neînţelegeri şi interpretări greşite. De aceea, impunerea limbilor literare moderne nu a dus doar la înlesnirea educaţiei în regiunea central-europeană, care a fost ţelul principal al iluminismului, ci, din cauza separării, aşadar a politizării limbii, a generat nenumărate simptome de criză individuală şi colectivă. Un „austriac" este german doar pentru că vorbeşte limba germană – nu cumva trebuie avut aici în vedere şi contextul cultural mai mare, mai cuprinzător, deci factorii economici, sociali, politici, estetic-intelectuali, care determină diversitatea, pluricentrismul unei limbi concrete? Un locuitor al Carintiei, care vorbeşte slovenă, este sloven sau austriac? Un evreu din Viena, emigrat din Galiţia în jurul anului 1900, era evreu, prin originea sa etnică sau lingvistic-religioasă, sau polonez, pentru că vorbea şi polona? Era german, pentru că alegea să se exprime de acum în această limbă tinzând către un ideal de educaţie germană, ori austriac, sau poate vienez? Consider că dovada istorică a identităţilor multiple şi a ambivalenţelor, dar şi momentul de criză al acestor orientări multipolare constituie un criteriu important pentru ceea ce se poate desemna ca fiind „austriac" şi, în sens figurat, pentru ceea ce caracterizează o istorie austriacă. Aporia fiecărei îngustări a reflecţiei istorice prin aplicarea ideologiei naţionale se manifestă aici într-o manieră foarte explicită. Urmare a înclinaţiei către conflict a acestei situaţii ambivalente – consecinţă a referinţelor şi codificărilor multiple din cultura austriacă, precum şi a condiţiilor pluraliste –, „textul" ce trebuie decriptat, interpretat, este tot

mai polisemic și mai complex. El nu poate fi citit liniar, așa cum insistă o istoriografie politică unidimensională, ci implică necesitatea de a ține permanent seama de polisemia contextului său cultural. Ironia, *travesti*-ul, persiflarea ca specie literară și ca mod de trai vor apărea ca posibile moduri de reflecție ale acestei situații, încercarea recurentă de a se orienta către modele așa-zis sigure, univoce, ca limba națională, folclorul sau formele autoritare ale politicii, reprezentând o altă variantă a unei nesiguranțe existențiale înfățișate ca austromasochism. Acesta este determinat indubitabil și de acea eterogenitate, de acea ambivalență care există în complexitatea textului „Austria".

Teoria unei istorii austriece

Expunerea unei istorii austriece sub aspectul unui „text" cultural complex trimite la o depășire a granițelor politice prestabilite și, în funcție de chestiunea concretă avută în discuție, obiectul ei va trebui definit uneori în sens mai îngust, alteori mai larg. Ceea ce este valabil pentru redarea fenomenelor culturale specifice ale trecutului va fi aplicabil și pentru analiza culturii într-o percepție amplă, de exemplu pentru cea a formării păturilor sociale, precum nobilimea, burghezia, funcționărimea, muncitorimea sau pentru tradițiile unei culturi politice înrâurite de Contrareformă și iozefinism, care, datorită unei „longue durée", și-au pus amprenta pe mentalitate, influențând puternic dinamica politică. Acest aspect este actual și valabil inclusiv pentru analiza acelei „mémoire culturelle" care devine plauzibilă când cercetătorul sesizează că aici se regăsesc elemente ce nu pot fi înțelese decât prin pluralitatea regională, prin diversitatea referințelor.

Metoda ce trebuie folosită la analiza acestor fenomene istorice va sublinia, în maniera unei „descrieri dense", întemeiată pe diferite exemple concrete, nu doar asemănările, dar și diferențele, divergențele, polisemia, prin urmare înclinația latentă către crize și conflicte unde își are originea complexul sistem al acestei lumi pluraliste. În ciuda intenselor procese de aculturație, „alteritatea" elementelor singulare (le différent), care fuseseră uneori reliefate în mod conștient (stereotipuri „naționale"), rămâne prezentă și ascunde în ea germenii crizelor și conflictelor, căci de

obicei doar anumite elemente au întâietate în cadrul procesului de receptare; în acelaşi mod, existenţa simultană a unei diversităţi de elemente nu are un efect liniştitor, ci dezorientează, putând crea şi sprijini simptomele crizei. Tipică pentru aceste sisteme complexe sincretice, ce cunosc o dezvoltare procesuală, de durată, este deci ambivalenţa lor antinomică. În funcţie de un anume punct de vedere formal, prin care se abordează şi se sondează aceste sisteme, aceeaşi configuraţie culturală poate fi etichetată diferit. Un presupus fenomen austriac permite a fi clasificat aşadar nu doar ca unul tipic austriac, ci şi ca unul tipic italian, maghiar sau din Boemia. Analiza unui sistem complex va trebui să acorde mai multă atenţie acelor domenii ce articulează mai nuanţat un astfel de sistem şi care au fost excluse din istoriografia tradiţională, în mare parte motivată politic, deoarece nu corespundea conceptului ei, pe care se bazau dezvoltările politice şi teritoriale ulterioare. Conceptul descris trimitea către „orizontul de aşteptare"[21] definit de Reinhard Koselleck, care nu era încă disponibil pentru acel moment, şi anume pentru trecut, ci exista doar în forma uneia dintre multele dezvoltări posibile, ca „orizont de aşteptare" greu previzibil. „Orizontul de aşteptare" al perioadei revolute era un altul, se compunea din toate acele coduri şi elemente care fuseseră excluse sau marginalizate de istoria politică ulterioară. Coliziunea cotidianului cu pluralităţile politice, social-culturale şi experimentarea caracterului lor problematic ţineau în mod esenţial de componentele „orizontului de aşteptare" de atunci. Conceptele oferite în *Reichsgeschichten* („Povestirile Imperiului") sau în *Kronprinzenwerk* („Lucrarea Prinţului de Coroană"), ce postulau o respectare a elementelor diversităţii etnic-culturale, fără să emită judecăţi de valoare, se înfăţişau *ex post* ca un patriotism imperial utopic, care – din punctul de vedere al dezvoltărilor ulterioare – nu avea cum să aibă longevitate; în perioada respectivă nu erau doar alternative posibile ce puteau intra în discuţie, ci concepte ce se bazau pe o experienţă trăită. Consideraţiile menţionate ale unui Eötvös, Palacký, Popovici, Renner sau Jászi se încadrează pe această linie.

Valenţa ce stă la baza acestor observaţii este dovedită şi de construcţii teoretice, care sunt fundamentate de o lume pluralistă şi reflectă în mod ştiinţific pluralităţi. Ar fi fascinant să prospectăm,

similar manierei în care am procedat pentru opereta din jurul anului 1900, și alte considerații muzicale, literare, filozofice, politice, sociale, economice sau politice, demarate încă de la jumătatea secolului al XIX-lea, să le „deconstruim" și să ne întrebăm dacă, odată readuse într-un context socio-cultural și socio-politic mai cuprinzător, așadar „reconstruite", nu ar putea fi considerate în totalitatea lor drept mărturii pentru sistemul cultural complex din regiunea central-europeană. Aceste produse nu vor fi evaluate doar ca mărturii estetice sau științifice ale propriului domeniu îngust, ci trebuie desprinse din izolarea și „autonomia" lor specifică. Procedeul este valabil, pentru a numi doar câteva exemple, nu numai pentru empiriocriticismul lui Mach, pentru care eul se definește dintr-o diversitate de elemente fluide, dar și pentru filozofia limbajului, ce presupune, după Fritz Mauthner, multilingvismul unei regiuni, pentru psihanaliza lui Freud, care vede echilibrul diversității amenințat prin reprimarea unor elemente, ori sociologia lui Ludwig Gumpowicz, care își bazează teoria societății pe eterogenitatea etnic-culturală a Monarhiei, ba chiar, dacă vrem, pentru dodecafonia Celei de-a Doua Școli Vieneze, care atribuie aceeași valență fiecăruia dintre cele douăsprezece semitonuri. În egală măsură se referă la teoria gestaltistă a lui Christian von Ehrenfels, care se ocupă cu relația părților izolate cu ansamblul, și unde Wolfgang Grassl și Barry Smith au văzut recent o posibilă abordare a unei teorii a Austriei.[22] Toate aceste considerații se întemeiază pe o conștientizare a ansamblului de probleme ridicat de o astfel de situație ambivalentă. În domeniul politic s-a încercat o confruntare a acestei ambivalențe cu un concept naționalist, care își propunea o separare și o împărțire politică între spațiul existențial pluralist, politic și cel etnic-cultural. Dar și ideologiei naționale i-au fost utile experiențele care s-au manifestat în crizele individuale și colective ale acestei regiuni, rezultate tocmai din ambivalența identităților multiple condiționate de geometria etnic-culturală, din multipolaritatea identităților. În decursul procesului modernității, când crescuse numărul centrelor urbane cu locuitori din întreaga regiune eterogenă din punct de vedere etnic-cultural, crizele identitare deveniseră mai degrabă o problemă a orășenilor. Ideologia națională a încercat să țină în frâu aceste crize, insistând asupra unui concept holistic, a unităților politice

şi culturale omogene, ceea ce a dus în final la o marginalizare „raţională", cu alte cuvinte la fracţionarea, mai întâi intenţionată şi apoi reuşită a Monarhiei. „Orizontul de aşteptare" al locuitorilor acestei regiuni era, desigur, conturat deosebit la diferitele pături sociale, definit de pluralitatea trăită cu faţetele ei pozitive şi negative. O reconstrucţie istorică a regiunii în cauză trebuie să includă toate aceste premise. Nici o istorie austriacă nu va putea lua doar una dintre respectivele variante drept fundament unic al alegaţiilor sale, spre exemplu pe cele care au căpătat relevanţă politică, ci va trebui să ia în consideraţie multitudinea de situaţii care au influenţat cultura în sensul ei cuprinzător şi să expună aporia unei metode determinate în mare măsură de ideologia naţională.

Teoria unei istorii austriece se bazează pe o reflecţie continuă a acelei situaţii pluraliste, ce a determinat cadrul existenţial la momentul respectiv şi care a rămas prezentă până acum în „spaţiile amintirii", într-o „memorie culturală", aşadar în tradiţii culturale vii, înglobate în „textul" Austria. O istorie a Austriei, dar şi istoria popoarelor acestei regiuni central-europene ar putea să servească ca dovadă, dincolo de intenţia istoric-descriptivă reducţionistă, inerentă fiecărei examinări istorice, că fiecare reconstituire istorică care se lasă condusă de un obiectiv motivat din punct de vedere naţional-ideologic, este în realitate falsă şi imposibilă. O istorie a Austriei trebuie să mai pună de acord încă două aspecte. Mai întâi să fie un indiciu pentru relevanţa acelor construcţii teoretice postmoderne, ce pledează pentru acceptarea pluralităţilor, şi, în al doilea rând, să contribuie indirect la discursul despre două teorii semnificative ale modernităţii: una care accentuează cu precădere diferenţierea şi pluralizarea modului de viaţă (conturată în modernitate, încă de la sfârşitul secolului al XV-lea, şi dominantă în postmodernism), mereu contracarată de concepte holistice, cu ajutorul cărora s-a dorit îndepărtarea înclinaţiei spre criză a modernităţii; şi a doua, care reduce conceptul modernităţii îndeosebi la procesul emancipator dictat de iluminism, al unificării şi suprimării pluralităţilor „premoderne", întrevăzând de aceea sfârşirea proiectului modernităţii finalmente în Holocaust.[23]

Relevanţa acestor consideraţii este consolidată şi prin acele teorii noi care au luat naştere în cercul curentului „New Historicism". Este

Scanned with CamScanner

remarcabil cât de asemănătoare sunt aceste teorii cu cele zămislite în Austria în jurul anului 1900. În acest context doresc să trimit la un aspect de teoria culturii, care a fost dezvoltat cu mai mulţi ani în urmă în Statele Unite de către reprezentanţii a ceea ce numim „Cultural Studies". Este vorba mai întâi despre o definiţie a Americii, aşadar despre o poziţionare a Americii în raport cu situaţia sa socială „multiculturală", deci pluralistă – iar aici putem face comparaţia cu „Austria", cu Monarhia ca sistem pluralist – şi în al doilea rând despre reflectarea acelei stări culturale postmoderne, comparabilă cu modernitatea vieneză, care se prezintă în chip fragmentat şi diferenţiat, deci „democratic". Pentru a putea percepe intelectual o situaţie culturală atât de complexă cum este America, ar fi nevoie, din punct de vedere metodologic, de un procedeu inter- sau transdisciplinar.[24] Ceea ce a spus Alice Kessler-Harris în 1991 în faţa „American Studies Association" despre un „concept al Americii", este, în opinia mea, comparabil cu procedeul analitic propus de mine referitor la „Austria": „Far from undermining, the search for unity, identity, and purpose, the multicultural enterprise has the potential to strenghten it ... If it redefines identity from a fixed category to a search for democratic culture, if it refuses to acknowledge a stable meaning or precise unchanging definition of America, multiculturalism nevertheless opes the possibilty of conceiving democratic culture as a process in whose transformation we are all invited to participate."[25] Cu alte cuvinte, aceasta înseamnă, nici mai mult, nici mai puţin, decât că acele criterii ale teoriei „unei" istorii austriece se bazează pe premise de conţinut şi concepţii similare cu criteriile teoriei „unei" istorii americane. Interesul pentru „o" istorie, pentru „o" cultură a Austriei şi a acestei regiuni central-europene este deci important nu doar într-un sens limitat; el atinge iminent chestiuni care pot fi pertinente şi pentru alte fenomene culturale.

Note

1 Michel de Certeau, *Das Schreiben der Geschichte*, Frankfurt/M. 1991, 71, cit. 74.
2 Jacques Le Goff, *Geschichte und Gedächtnis*, Frankfurt/M. 1992, 228.
3 Alfred Schütz, *Theorie der Lebensformen*, hg. und eingel. von Ilja Srubar, Frankfurt/M. 1981. Alfred Schütz, Thomas Luckmann, *Strukturen der Lebenswelt*, 2 Bde, Frankfurt/M. 1984.

[4] Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*, New York 1973, 89. Cf. şi C. Geertz, *Kulturbegriff und Menschenbild*, în: Rebekka Habermas, Niels Minkmar (Hg.), *Das Schwein des Häuptlings. Sechs Aufsätze zur Historischen Anthropolgie*, Berlin 1992, 56-82.

[5] Claus Leggewie, *Ethnizität, Nationalismus und multikulturelle Gesellschaft*, în: *Nationales Bewußtsein und kollektive Identität. Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewußtseins in der Neuzeit* 2, hg. von Helmut Berding, Frankfurt/M. 1994, 46-85.

[6] Hans Peter Thurn, *Abbau von Kultur: Dekulturation*, în: Friedhelm Neidhardt, M. Rainer Lepsius, Johannes Weiss (Hg.), *Kultur und Gesellschaft*. Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, Sonderheft 27, Opladen 1986, 379-396, cit. 382.

[7] Claude Lévi-Strauss, *Das wilde Denken*, 9. Aufl., Frankfurt./M. 1994, 282-310.

[8] *Ibidem*, 288.

[9] *Ibidem*, 294.

[10] Benedict Anderson, *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*, Frankfurt/M. 1988.

[11] Claude Lévi-Strauss, *Das wilde Denken*, 288.

[12] Eric Hobsbawm, Terence Ranger (ed.), *The Invention of Tradition*, 274.

[13] Cf. Erich Zöllner, *Der Österreichbegriff. Formen und Wandlungen in der Geschichte*, Wien 1988.

[14] Cf. şi Herwig Wolfram, *Ethnogenesen im frühmittelalterlichen Donau- und Ostalpenraum (6. bis 10. Jahrhundert)*, în: Helmut Beumann, Werner Schröder (Hg.), *Frühmittelalterliche Ethnogenesen im Alpenraum*, Sigmaringen 1985, 97-151. Idem, *Die Geburt Mitteleuropas. Geschichte Österreichs vor seiner Entstehung 378-907*, Wien 1987. Ediţia revăzută: idem, *Grenzen und Räume. Geschichte Österreichs vor seiner Entstehung*, Wien 1995. Herwig Friesinger, Brigitte Vacha, *Die vielen Väter Österreichs. Römer, Germanen, Slawen. Eine Spurensuche*, Wien 1987.

[15] Frank Robert Vivelo, *Handbuch der Kulturanthropolgie. Eine grundlegende Einführung*, München 1988, 51.

[16] Clifford Geertz, *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*, Frankfurt/M. ^{3}1994, în special 7-43.

[17] Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt/M. 1981, în special 113.

[18] Hayden White, *Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert*, Frankfurt/M. 1991. Cf. şi idem, *Der historische Text als literarisches Kunstwerk*, în: Christoph Conrad, Martina Kessel (Hg.), *Geschichte schreiben in der Postmoderne. Beiträge zur aktuellen Disskussion*, Stuttgart 1994, 123-157.

[19] Moritz Baßler (Hg.), *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*, Frankfurt/M. 1995.

[20] Stephen Greenblatt, *Kultur*, în: Moritz Baßler (Hg.), *New Historicism*, 48-59.

[21] Cf. Reinhard Koselleck, *„Erfahrungsraum" und „Erwartungshorizont" – zwei historische Kategorien*, în: idem, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt/M. 1979.

[22] Wolfgang Grassl, Barry Smith, *A Theory of Austria*, în: J. C. Nyiri (Hg.), *Von Bolzano zu Wittgenstein. Zur Tradition des österreichischen Philosophie*, Wien 1986, 11-30.

[23] Stephen Toulmin, *Kosmopolis. Die unerkannten Aufgaben der Moderne*, Frankfurt/M. 1992. Zygmunt Bauman, *Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeit*, Hamburg 1992.

[24] Cf. Lawrence Grossberg, Cary Nelson, Paula Treichler (Hg.), *Cultural Studies*, New York–London 1992.

[25] Alice Kessler-Harris, *Cultural Locations. Positioning American Studies in the Great Debate*, în: American Quarterly 44 (1992) 311. *Apud* Günter H. Lenz, *American Culture Studies. Multikulturalismus und Postmoderne*, în: Berndt Ostendorf (Hg.), *Multikulturelle Gesellschaft: Modell in Amerika?*, München 1994, 167-187.

Scanned with CamScanner

Capitolul 8

Pluralitate şi „atelierul operetei" în modernitatea vieneză

Sistemul complex oglindit de operetă

Revenind după această lungă digresiune, este necesar să ne întrebăm în ce raport se afla opereta cu astfel de pluralităţi, cu un astfel de sistem complex, ce funcţie îi revenise în trecut şi ce funcţie ar putea să aibă ca „loc al memoriei" pentru prezent.

Pentru a răspunde la aceste întrebări vom lua ca punct de plecare următoarea consideraţie. Dacă o formă artistică precum opereta, care se adresa unui larg public urban, îşi dorea să aibă succes, trebuia să aspire la o argumentaţie cu vocabule care să fie înţelese, la utilizarea de coduri muzicale şi literare care să poată fi decodate de către receptori, la crearea unui cadru de viaţă pe scena teatrului, unde spectatorii să se poată regăsi şi identifica cu spaţiul lor existenţial. Valsuri, ceardaşuri, polci, mazurci, sau un cântec vienez de tavernă, un cântec popular croat şi o melodie ungurească erau semnale muzicale care reprezentau pentru spectatori lumea lor de provenienţă în chip real. Prin ofertarea unor astfel de simboluri într-o împletire şi alăturare constantă, opereta a creat un ansamblu de referinţe muzicale şi tematice, contribuind nu doar la o aculturaţie muzicală, ci familiarizându-i în plus pe spectatori atât cu ce le era propriu, cât şi cu ce le era la început străin, necunoscut; aceasta a avut drept urmare faptul că elementele străine au devenit treptat nu doar cunoscute şi descifrabile, ci chiar parte din propria avuţie culturală. Acesta a fost un proces de schimburi culturale – care, deşi nu a cuprins toate păturile sociale, a avut loc în perioada când în sfera politică s-a marşat pe diferenţe şi pe strădania de a delimita sinele de alteritate.[1]

Scanned with CamScanner

Reconstrucţia culturală nu trebuie deci să se bazeze exclusiv pe argumentaţiile politice reprezentative doar pentru conştiinţa politică a anumitor grupuri sociale, ci mai degrabă să ia în consideraţie nivelurile de conştiinţă şi diferitele sale componente aferente altor pături sociale. Este frapant că tocmai la sfârşitul secolului al XIX-lea, când naţionalismul extrem şi şovinismul din politică aproape că nu mai permiteau un dialog normal pe diferite scene culturale, în muzică păreau să funcţioneze fără asperităţi procese intense de schimburi. În muzica specific vieneză, respectiv a Austriei de limbă germană (din Cisleithania) locuitorii îşi apropriau ceardaşuri, polci sau mazurci, tocmai prin aceste schimburi reciproce, în acelaşi mod în care, de exemplu, valsul vienez a devenit parte constitutivă din repertoriul muzical popular din Ungaria sau Boemia.

În al doilea rând, producătorii de operete erau conştienţi de caracteristica pluralistă a receptorilor şi ştiau să o folosească în avantajul lor. Succesul lucrărilor lor nu era legat în ultimă instanţă de premisa că produsele lor vor fi înţelese. Încă de la sfârşitul secolului al XVIII-lea, scriitorul iozefinist Johann Pezzl observa că „vienezii veritabili dispăruseră", pentru că aici populaţia era complet amestecată, mai mult ca în alte părţi, pentru că „nici o familie nu putea să-şi stabilească urma originii etnice până la a treia generaţie": „Doar la Viena sângele patriei s-a subţiat atât de mult prin imixtiunea cu alte naţiuni, încât aproape că nu mai iese atât de des în evidenţă".[2] În ultima parte a secolului al XIX-lea, vienezii cu propensiune către discursul *deutsch-national*, ca poetul Ferdinand von Bauernfeld, nu au mai vrut să permită acest lucru: „Unde este lutul care uneşte provinciile poliglote unele de celelalte ... Viena era odată un oraş german, ţinea la tradiţia originii sale."[3] Realitatea socială şi cea a propriei percepţii corespundeau totuşi mai mult sau mai puţin acelei descrieri care, conform unei anecdote, este atribuită lui Johann Strauss: „Pentru mine Offenbach a constituit primul imbold. Ceea ce la Offenbach provine din spirit, la mine vine din suflet. Dar şi sufletul este policrom, mai ales când este vorba despre un vienez veritabil: fie că este din Austria Inferioară sau Superioară, Boemia, Ungaria, Polonia sau de la sud. La mine se mai adaugă ceva. Bunicul meu a emigrat din Spania. De la el am chipul

nobil de hidalgo. El s-a căsătorit cu o fiică de hangiu din Leopoldstadt. Cârciuma era pe malul Dunării, iar pe acolo mergeau marinari în sus și în jos fredonându-și liedurile. Tata era pe atunci un băiețel – sângele spaniol combinat cu melanjul austriac l-au făcut muzician vienez. ... Eu ilustrez acum Austria într-un alt mod. Vă veți mira cum făcea soția mea acest lucru ... Meniu: 'supă risotto în manieră triestină', 'tocănița de pește – maghiară', 'friptură rumenită cu ceapă – poloneză', 'găluști de pâine în prosop – din Boemia', 'pulpe de pui cu salată de castraveți – din Austria Superioară', 'ștrudel de mere – rețeta ideală'. Vinuri: Tokay, Perla Dunării; șlibovița. Acest simbol culinar al Austriei era consumat cu evlavie."[4]

În al treilea rând, la aceste două puncte de vedere s-ar mai adăuga unul, pe care l-am menționat înainte: împrumutul elementelor folclorice este un indiciu că opereta vieneză se folosea muzical și literar de toată bogăția diversă de citate a regiunii, culese de pe întregul ei teritoriu. Atât valsul vienez, cât și ceardașul unguresc, remodelat prin muzica țigănească, sau polca din Boemia erau totuși forme de expresie de muzică populară „stilizată", oferindu-le orășenilor o apropiere de popor și o autenticitate care nu se mai regăseau în realul imediat. Aici este deci vorba despre un fel de „distanțare muzicală", care a escamotat realitatea concretă, construind cel puțin o imagine falsă a realității. Astfel, limba muzicală a operetei vieneze a contribuit în egală măsură la o „falsă conștiință", la o lume imaginară, care nu era în deplină concordanță nici cu realitatea socio-culturală, nici cu cea socio-politică, operând în același mod în care tematizarea metaforică, aluzivă a subiectelor literare a favorizat reprezentări ireale ale raporturilor sociale. Au apărut clișee, care uneori s-au păstrat până în prezent, dacă este să ne gândim doar la valsul vienez utilizat ca sinonim pentru Viena și Austria, ori ceardașul unguresc ca trăsătură de identificare pentru esența maghiară. Aceste modele kitschizate de identificare erau atât de răspândite în jurul anului 1900, încât uneori muzica populară „originară" (descoperită în Ungaria de Béla Bartók și Zoltán Kodály în 1906), a fost pur și simplu ignorată de operetă, deoarece existau toate premisele să fie trecută cu vederea.

Scanned with CamScanner

Capelmaiştri itineranţi

Cunoaşterea coloritului muzical variat nu se datorează doar originii culturale plurietnice a producătorilor de operetă, ea nu se reduce numai la situaţia specifică a receptorilor dintr-un mediu urban multicultural. Importante sunt, în egală măsură, contactele personale cu bogăţia culturală a unei regiuni, contacte uneori întâmplătoare, dar care pot fi identificate cu uşurinţă în operele artiştilor. O privire în *Strauss-Elementar-Verzeichnis* [catalog tematic bibliografic al operelor lui Strauss, n.trad.] demonstrează că autorul folosea locurile de sejur, a căror alegere în general era strâns legată de intenţii componistice concrete, pentru a prelucra elementele, stilurile folcloristice şi muzicale locale respective sau pentru a finisa compoziţiile.[5] Mulţi compozitori de operetă şi de muzică de divertisment erau ei înşişi şefi de fanfară militară sau fii de capelmaiştri, precum Carl Michael Ziehrer, Karl Komzák, Béla Kéler, Emil Nikolaus von Rezniček sau Julius Fučik. Fanfarele militare care rămâneau cantonate la regimentul de infanterie erau orchestre calificate, aveau încă din 1851 cel puţin 48 de muzicieni – fanfara militară a lui Lehár din Pola număra chiar 110 de oameni[6] – şi dobândiseră de regulă un înalt nivel muzical. Atribuţiile lor constau în interpretarea muzicii de marş, sau de paradă (pentru concertele militare şi cele din pieţele publice destinate unui public larg), iar uneori cântau la ceremonii funerare. Câteodată erau solicitaţi să-şi pună la dispoziţie serviciile în cazinourile ofiţereşti sau, şi mai important, să cânte muzică de concert şi de dans la sărbătorile şi balurile populare. Referitor la ansamblul instrumentelor muzicale, aceasta însemna că, pe lângă instrumente de suflat, fanfarele trebuiau să dispună şi de o instrumentaţie pentru orchestră de coarde, de aceea nu era ceva ieşit din comun ca unii dintre membrii fanfarei militare să cânte la mai multe instrumente.

Franz Lehár a lucrat timp de doisprezece ani (1888-1900) ca şef de fanfară militară la diferite garnizoane din Viena, Losoncz, în Ungaria Superioară (Slovacia), Pola, Triest şi Budapesta. Aflându-se din nou la Viena, în 1900 a făcut pasul decisiv şi s-a mutat de la capela regimentului 26 la Theater an der Wien. Experienţa anterioară de capelmaistru s-a dovedit foarte folositoare în această nouă funcţie.

Acolo își însușise un repertoriu bogat de muzică „serioasă" și de divertisment, învățase să instrumenteze această muzică, fusese obligat să se descurce și cu orchestre mai mici și să întrebuințeze muzicienii pentru diverse sarcini, să le încredințeze diferite instrumente. Un șef de fanfară militară de factura lui Lehár a reușit să aranjeze și să orchestreze piese în felurite moduri, în funcție de cerințe și necesități. „Astfel au învățat capelmaiștrii să se descurce cu mijloace cantitative și calitative reduse: dacă șeful fanfarei militare voia să aibă un renume bun și să și-l păstreze, orchestra trebuia să sune bine oricum. Lehár și cel care i-a stat alături din punct de vedere artistic, mai precis componistic, dar și în calitate de excelent conducător de orchestră, Karl Komzák (și el absolvent al Conservatorului de Stat din Praga) aveau în domeniul orchestrei două modele luminoase – pe Bedrich Smetana și pe Antonin Dvořák. Am putea afirma cu ușurință că partiturile *Dansurilor slave* ale lui Dvořák au fost executate de Komzák sau Lehár, dar niciodată de Suppé, Millöcker sau Johann Strauss!"[7]

Încă nu a fost formulat un răspuns exhaustiv la întrebarea dacă și în ce măsură muzica militară a influențat muzica de dans și de divertisment a vremii, deci și opereta, modelându-le calitativ. În legătură cu aceasta, Norbert Linke, specialist în Johann Strauss, avansează câteva sugestii provocatoare: „Cine își propune să caute originea leitmotivelor militare și a distribuției instrumentelor nu doar în marșuri, ci și în muzica de dans și divertisment, va trebui să întreprindă numeroase cercetări. De aici ar rezulta o lucrare cuprinzătoare, de sine stătătoare, care nu a fost încă realizată." Linke este de părere că la Strauss „aproape toate secvențele introductive ce invită la vals sunt conturate în stil 'cadențat militar", că adesea „inserțiile de trompetă ... conectează melodiile și frazele melodice potențându-le": „De altfel, asemenea caracteristici pătrund – mai mult sau mai puțin evident – aproape în toate nucleele și structurile 'U-Musik'"[8] [prescurtare de la *Unterhaltungsmusik*, muzică de divertisment, n.trad.].

Dacă facem abstracție de abilitățile „artizanale" solide și de o anume formă a limbajului muzical, care influența și alte categorii ale genului, lucrul în domeniul muzicii militare a stimulat cu siguranță fantezia muzicală, inventivitatea melodică. Șefii de fanfară militară

Scanned with CamScanner

aveau în serviciile lor deopotrivă muzica, melodiile și ritmurile întregii Monarhii. Ei trebuiau să se mute din garnizoană în garnizoană sau străbăteau împreună cu regimentele lor diferite părți ale Imperiului. Acolo, pe lângă marșurile și liedurile obișnuite din repertoriul muzical al regimentului respectiv, interpretau pe scene publice nu doar aranjamente din opere și simfonii, ci, la cererea populației, și melodii locale. Repertoriul lor, care „acoperea o gamă de la operă până la muzica populară și de divertisment”[9], era îmbogățit astfel cu elemente muzicale dintre cele mai diverse, preluate de la naționalitățile întregii regiuni, care erau bineînțeles folosite peste tot, indiferent unde se aflau sau oriunde călătoreau. Șefii de fanfară militară au contribuit astfel indirect, împreună cu orchestrele lor de regiment, la răspândirea și popularizarea celor mai variate elemente de muzică populară ale întregii Monarhii; efectul a fost propagarea rapidă a muzicii popoarelor Monarhiei, iar cele mai felurite elemente de muzică populară au devenit treptat stereotipuri imuabile pentru țările lor de proveniență.

Diversitatea reprezentațiilor de muzică populară s-a bucurat de o mare simpatie în rândul spectatorilor, ele plăcând în mod deosebit receptorilor proveniți ei înșiși din cele mai îndepărtate colțuri ale Monarhiei, cum era cazul populației medii orășenești a Vienei, care, în procent mai mare de cincizeci la sută, nu erau la origine „vienezi veritabili”. Faptul că foști capelmaiștri, ținând cont nu în ultimul rând de receptorii lor atât de puternic amalgamați, se foloseau de acest repertoriu de muzică populară poate fi demonstrat fără îndoială prin exemplul oferit de Lehár – încă din *Kukuschka, Tinichigiul ambulant* sau *Văduva veselă*. La fel ca Lehár în perioada șederii la Losoncz, ei își însușiseră în activitațile lor anterioare abilitățile de a armoniza, de a orchestra muzica populară, îmbogățind-o și cu alte fraze muzicale, „înstrăinând-o” astfel: „Pentru a-și rotunji câștigul insuficient, el alcătuia potpuriuri din opere și cântece populare, reorchestra partituri clasice și piese muzicale populare pentru capele militare.”[10] Îmbogățite cu elemente autohtone, se obținea și acel efect spumos-exotic, cu alte cuvinte diferit muzical față de alte compoziții, care va face atât de atractivă opereta vieneză a sfârșitului de secol.[11] Această bogăție muzicală de citate a fost întreținută și prin faptul că toți compozitorii ei

erau angajați ca șefi de orchestră la teatre din diverse părți ale Monarhiei, uneori și în țările învecinate, sau, precum Johann Strauss, călătoriseră cu orchestrele lor prin Monarhie și prin jumătate din Europa. Suppé, deși nu învățase niciodată prea bine germana, era angajat uneori și în Prusia, Millöcker, înainte să obțină o slujbă la Viena, fusese capelmaistru de teatru la Graz, iar Oscar Straus sau Leo Fall activaseră la „Überbrettl-ul" [super-cabaret, unul dintre primele cabarete literare din Germania, n.trad.] lui Wolzogen în Berlin sau fuseseră șefi de orchestră la Brno, Teplitz ori Mainz, înainte de a se stabili la Viena. Ei se înscriau de altfel într-o tradiție de pe urma căreia au știut să profite și alți muzicieni, precum dirijorul Gustav Mahler. Nu ar avea sens să mai subliniem că o asemenea mobilitate profesională era benefică pentru însuși dinamismul lor și, prin urmare, pentru creativitatea muzicală.

Făcând abstracție de funcția ei de intermediere culturală, prin operetă au fost accentuate și propagate cu siguranță și imagini necunoscute, străine sau cel puțin diferențe etnice și culturale, cu alte cuvinte, alteritatea. În plus, chiar forma muzical-teatrală a genului operetei, cu reprezentarea ei neconformă realității, ca într-o atmosferă de basm, forma veselă și voalată de tratare a subiectului, totul sugera o tipizare a personajelor și a originilor lor, a contextelor culturale și a cutumelor de viață, a modului lor de relaționare sau a simbolurilor socio-culturale de identificare semnificativă, precum limba, situația economică (meserii tipice și uzanțele profesionale – nu doar ale păturilor distincte, ci și ale locuitorilor diferitelor țări), convingeri morale sau religioase. Teatrul de divertisment își propunea fără îndoială să fie formator de identitate, iar pentru asta recurgea la mijloace obișnuite și ușor inteligibile, prin care imaginea proprie, subiectivă, sau ceea ce se presupunea că este sau că vrea ea sa fie, era accentuată sau contracarată prin juxtapunerea de modele „necunoscute", prin sublinierea trăsăturilor divergente ale celuilalt.

Ca gen artistic specific pentru Monarhie, respectiv Europa Centrală, opereta vieneză însuma așadar trăsăturile sistemului complex al pluralității etnice și culturale din această regiune. Ea a contribuit astfel la acea cunoaștere și prețuire reciprocă pe care politica nu mai era capabilă să o realizeze, de aceea, evident că s-a încercat o

Scanned with CamScanner

instrumentalizare a operetei în scopuri politico-ideologice. Un exemplu îl oferă integrarea subiectului lui Jokai în prelucrarea lui Ignaz Schnitzler pentru *Voievodului țiganilor* (1885)[12] combinată cu adăugirile muzicale, tipic „austro-ungare" ale lui Johann Strauss, ca o contribuție la împăcarea elementului „austriac" cu cel „maghiar" în Monarhia dualistă de după 1867. Astfel, opereta vieneză a fost ultimul, poate singurul gen artistic comun pentru întreaga Monarhie habsburgică. În mod cert ea a fost un produs al pluralității etnic-culturale a regiunii central-europene, o specie în care se oglindea memoria culturală a popoarelor și a culturilor acestui spațiu, un exemplu de aculturație și diseminare culturală, tocmai într-o vreme când tendințele disociative, centrifugale, atribuite și ele acestei pluralități, amenințau să dezagrege coeziunea regională.

Plictisul

Opereta vieneză nu a reprezentat exclusiv cristalizarea muzical-tematică a pluralității regiunii Europei Centrale. În operetă se oglindeau, literar și muzical, nu doar mentalitatea păturii populației urbane de mijloc, ci mai curând reacțiile ei la transformările social-economice și social-politice care au declanșat procesul de modernizare ce a cuprins întreaga Europă. Acesta a contribuit la o schimbare radicală a vieții în orașele Monarhiei habsburgice, cu predilecție în marile centre urbane. Arta și literatura „modernității vieneze" pot fi privite, printre altele, și ca expresie estetică sublimată a acelor schimbări social-culturale, a acelei diferențieri a societății și a acelei fragmentări a conștiinței într-un mediu intelectual burghez elevat, care s-a manifestat nu doar aici, ci și în alte pături sociale.[13] Producătorii și receptorii operetei vieneze fac dovada acestui context de sociologie a cunoașterii. Acum sunt confruntați cu acele „crises d'identité" (Jacques Le Rider) sau cu „plictisul" – care au stat la baza acestei constelații, nu doar printr-o autopsie intelectual-estetică, ci în egală măsură prin refugiul într-o lume imaginară a divertismentului, care putea să dea uitării neplăcerile cotidianului, respectiv a plictisului – el reprezentând o consecință a capitulării în fața cotidianului ostil. Într-o monografie despre Parisul lui Offenbach,

Siegfried Kracauer dedica un întreg capitol plictisului. Kracauer pune în legătură dependența de divertisment a perioadei respective, de care operetele știau să facă uz, cu un plictis general, care ar fi caracteristic pentru modernitate.[14] Walter Benjamin vede aici un fenomen simptomatic al timpului lui Baudelaire, de aceea cartea sa *Passagen-Werk* („Proiectul Arcadelor") include și o lungă culegere de texte referitoare la plictis.[15]

Plictisul era într-adevăr un fenomen nu doar perceput de contemporani, aceștia făcuseră din el chiar un obiect de studiu, precum francezul Émile Tardieu în anul 1903.[16] Cu toate acestea, nici Kracauer și nici Benjamin nu au încercat să explice acest fenomen al plictisului printr-o contextualizare mai cuprinzătoare, prin situația economică și socială schimbată. Pentru a explica un fenomen care nu afecta doar clasa muncitoare, ci devenise definitoriu mai ales pentru burghezie, a reduce plictisul doar la accepțiunea simplificatoare a lui Marx și Engels, aceea a unui „chin infinit al muncii, unde se realizează același proces mecanic fără încetare"[17], este în opinia noastră insuficient Cauza reală a plictisului, ce cuprinsese pe reprezentanții tuturor păturilor sociale, își avea cu siguranță originea în procesul de diferențiere socio-economic al modernizării. Acea diferențiere rezulta tocmai din procesul modernizării economice, din oferta de mărfuri continuu crescândă, sporită, diversificată, nu doar din sfera economică, ci și din cea culturală, prezentată provocator potențialilor interesați, și de care tot mai mulți oameni știau cum să profite; în fine, din ce în ce mai des ideea, chiar experiența trăită, că banii fac oricând ca toate produsele, chiar și oferta produselor culturale, sa fie accesibile, că omul era nevoit să facă o alegere tocmai prin multitudinea de produse, ceea ce crea adesea nesiguranță subiectivă, imposibilitatea de a găsi o soluție – toate acestea aveau drept consecință diferențierea și fragmentarea conștiinței, deci aici se afla cu siguranță cauza reală a plictisului. Pentru a reprima sau a uita situația subiectivă de criză, din acest plictis se putea evada ori în plăceri, atunci când ofereau o alternativă compensatorie la dorința de divertisment, sau i se ținea piept prin atitudini individuale.

Dandy-ul, *flâneur*-ul, sunt figuri tipice ale acestei perioade a modernității, iar în Parisul lui Baudelaire și în alte metropole europene,

Scanned with CamScanner

în spatele celor două tipologii se ascundea un anume „mode de vivre" vizavi de o diferenţiere crescândă şi o dinamizare a cotidianului oraşului mare, „modern" cu alte cuvinte.[18] Din pana lui Richard von Schaukal, un contemporan vienez al operetelor, provine o descriere excelentă, compusă aproape în stilul unui dialog dintr-un libret de operetă, rapid aşternută pe hârtie, a ceea ce se înţelege printr-un dandy (vienez): „Ceea ce îl surprinde instantaneu în mod neplăcut pe observatorul unui dandy este varietatea sa, sfericitatea ce se compune din sute de straturi, care îl enervează, pentru că el este unilateral, simplu, unghiular. Un dandy este şlefuit. El poate, doar printr-o singură mişcare, să-şi facă toate faţetele să sclipească. El poate să le facă să scânteieze şi apoi să le stingă. Dar toate rămân şlefuite." Un dandy – şi asta pare să aibă legătură şi cu ironia şi persiflarea din operete – „îşi ironizează propria conştiinţă, un gentleman nu îşi ironizează vreodată nici conştiinţa şi nici altceva."[19] Tocmai în oraşe, unde acest fenomen s-a făcut simţit cel mai clar, a mai apărut un aspect, care a contribuit la amplificarea plictisului: locuitorii acestor oraşe aveau, în cel mai bun caz, cunoştinţă unii de ceilalţi, dar în realitate nu se cunoşteau decât superficial sau chiar deloc, nu se simţeau racordaţi la acel spaţiu şi trăiau de aceea într-o continuă înstrăinare şi în anonimat.

Necesitatea crescândă pentru delectare, pe care teatrul de divertisment voia să o satisfacă, poate fi interpretată ca o reacţie la această mentalitate a modernităţii: se încerca o evadare din plictis, chiar dacă pentru o seară doar, în sala întunecată a teatrului; acolo veselia avea un efect compensator, ceea ce nu putea să ofere seriozitatea cotidianului. Pe de altă parte, acolo, în foaierul teatrului se putea experimenta, de pe poziţia spectatorului, chiar o anume formă de cunoaştere reciprocă, iar interesul pentru subiectele de divertisment era o platformă care alunga anonimatul şi înstrăinarea; era un interes comun, care îi apropia pe mulţi dintre spectatori unii de ceilalţi, având drept scop crearea unei anume convergenţe între indivizi. Totodată era o întâlnire în condiţii speciale, care în realitate nu desfiinţa anonimatul, doar părea să îl suspende în întunericul stalului sau în înghesuiala unduitoare a culoarelor. Opereta, una dintre cele mai iubite forme de divertisment ale serilor pentru largi pături ale societăţii, era doar parţial

Scanned with CamScanner

o formă deosebit de subtilă și rafinată de agrement, ce înlătura plictisul. Și conținuturile „moderne", intermediate de operetă, unde se regăseau toți spectatorii, puteau genea o convergență, care era capabilă să determine un anume tip de identitate colectivă. Pe de cealaltă parte, evadarea crescândă în divertisment, oferită de operetă, respectiv multitudinea de noi oferte, care trebuiau prezentate pentru a-i satisface pe spectatori, era un indiciu suplimentar că atât plictisul, cât și înstrăinarea ori anonimatul nu puteau fi ameliorate, ci aparent se găseau într-o creștere continuă.

Faptul că din a doua jumătate a secolului al XIX-lea cererea pentru operete a crescut permanent, în Monarhie, a dus la constituirea unor adevărate ateliere de operete, pentru a putea răspunde cererii sporite cu producții tot timpul noi, actuale – similare cu așa-numita „Fabrique de romans, Maison Alexandre Dumas et Cie" din Parisul anilor '50 ai secolului al XIX-lea. Foiletoanele și romanele, și anume lecturile de divertisment care apăreau ca seriale în cotidiene, sunt doar unul dintre semnalele necesității sporite pentru delectare, ele erau cele mai bune garanții pentru numărul mare de cumpărători ori abonați, aducând în consecință și un profit considerabil. De aceea scriitorii trebuiau să-și ia angajamentul de a livra, pe cât era posibil, o cantitate mare de material de lectură, foiletoane ori romane, urmând să fie bine remunerați de către redactori, respectiv editori. Dumas a fost de exemplu obligat de „Constitutionnel" să livreze anual 18 romane în contul sumei de 63000 franci. Pentru că această cantitate de muncă depășea puterile unui singur om, el era obligat să-și angajeze colaboratori de tip „ghostwriter", fapt ce nu poate mira pe nimeni. „Circulau zvonuri că Dumas angaja în beciurile sale o întreagă companie de literați săraci."[20] Așa cum un foileton nu trebuia să provină întotdeauna din condeiul „autorului" și cum la un roman de „literatură de divertisment" lucrau la Paris mai mulți autori „în regim corporatist", la fel puteau și în alte domenii de producție culturală să fie angajate colective întregi. În artele vizuale, în pictură de exemplu, aceasta nu era ceva nou: trebuie doar să ne gândim la marile școli de pictură ale unui Rembrandt sau Rubens. Atribuirea originară a unui tablou este de aceea până astăzi o răspundere pe cât de importantă, pe atât de dificilă pentru cercetătorii din domeniul istoriei artei.

Multitudinea autorilor de operetă

Astfel, nu este deloc de mirare că, exceptând diviziunea tradițională a muncii între compozitori și libretiști, mai mulți „autori" erau răspunzători uneori pentru producerea de operete la Viena. E necesar de reținut mai întâi că cele mai multe librete nu proveneau de la o singură persoană, ci de la mai multe. Dar nu numai libretele erau scrise de regulă de mai mulți autori, ci și pentru execuția operetelor semnau adesea mai multe persoane. Chiar și la compozițiile funcționale, cu alte cuvinte la muzica de dans și de divertisment a perioadei Biedermeier era un obicei răspândit ca la aranjarea melodică, la armonizare și mai ales la orchestrare să fie implicate mai multe persoane. Dacă ne gândim la „Trio-ul compus din două viori și o chitară" inițiat de Josef Lanner în 1819, căruia i s-a alăturat mai apoi Johann Strauss-tatăl cu viola sa, unde nu erau decât puțini muzicieni executanți implicați, atunci poate fi verosimil că și acest mic ansamblu a început să funcționeze ca „manufactură de valsuri": „Dacă la început producțiile funcționale erau compuse în micul ansamblu al lui Lanner ca într-o manufactură de valsuri, adesea prin colaborări colective, și procesul componistic s-a individualizat prin formele de expresie ce începuseră să fie din ce în ce mai diferite".[21] Deoarece Johann Strauss-fiul a continuat armonizarea și orchestrarea generației precedente în aceeași tradiție (exceptând unele prelucrări comune ocazionale ale fraților Strauss, aranjamentul orchestral a numeroase dintre lucrările lui Strauss a fost realizat de experți[22]), trebuie să avem în vedere mai puțin experiențele componistice deficitare ale lui Strauss, cât o formă atunci uzuală de producție muzicală, urmărind cele mai diferite modalități de punere în scenă, pentru care erau „căutate și găsite 'ajutoare'. Aceste lucrări erau adesea lăsate în grija 'colaboratorilor', adesea puși la dispoziție de directorul muzical.[23] Bineînțeles că Strauss își rezerva dreptul de a face o ultimă corectură extrem de laborioasă a aranjamentului orchestral. „Corectura", mărturisea el în 1892 prietenului din anii de școală Gustav Lewy, „mă costa mai multă osteneală decât dacă aș fi făcut eu însumi toată instrumentarea."[24] Într-o scrisoare către editura Breitkopf und Härtel din anul 1887, Strauss descria cum decurgea o asemenea colaborare în

mod concret: „Înainte, a compune însemna doar un singur lucru: 'cineva trebuia să aibă un moment de inspiraţie', după cum ne-am exprima popular. Iar în mod ciudat, 'cineva chiar avea un moment de inspiraţie'. Încrederea de sine era atât de mare, încât noi cei bătrâni anunţam o partidă de vals pentru o seară anume, pentru care în dimineaţa aceleiaşi zile nu exista nici o singură notă. Într-un astfel de situaţie venea de obicei orchestra la locuinţa compozitorului. Când el termina un fragment, colaboratorii îl aranjau, copiau, etc. pentru orchestră. Între timp inspiraţia miraculoasă se repeta la compozitor inclusiv pentru celelalte părţi; după câteva ore bucata muzicală era terminată, repetată, iar seara avea loc prezentarea în faţa unui public de obicei entuziast." Norbert Linke numea acest mod de lucru orientat către *teamwork* „modelul versat în trei faze": „Funcţia compozitorului este redusă la prezentarea părţilor pentru orchestrare şi copiere: el trebuie să aibă un 'moment de inspiraţie'."[25]

Referitor la Strauss în postura de compozitor de operete trebuie să amintim aici, printre altele, de „colaborarea de mare încredere" dintre Johann Strauss şi camaradul său, Richard Genée. În timp ce, după cum am menţionat, la dinastia Strauss (atât la tată, cât şi la fii), existase mereu o strânsă colaborare muzicală, partea esenţială din realizarea operelor lui Strauss aparţinând lui Genée era trecută cu vederea sau ocultată intenţionat de către Johann Strauss încă de pe vremea când ajunsese să fie tot mai glorificat drept mare compozitor. Astăzi ştim că Strauss fusese un orchestrator extraordinar, dar că la multe dintre operetele sale el era în principal furnizorul melodic, în timp ce armonizarea şi mai ales instrumentarea le lăsa în grija lui Genée. Rămâne un fapt neclarificat dacă pentru această repartizare erau responsabile doar munca excesivă sau zăpăceala lui Strauss, sau pur şi simplu incapacitatea, stângăcia ori repulsia de a-şi transpune ideile muzicale pe hârtie inclusiv pentru reprezentarea instrumentală. Cert este că operetele lui Johann Strauss au luat naştere într-un *teamwork* şi că, spre exemplu, ample părţi din partitura de la *Liliacul* se datorează lui Genée, şi nu compozitorului. „Chiar după treisprezece ani de la începutul acestei colaborări, Strauss îşi aducea contribuţia [la operete, n.trad.] în principal cu melodii. Genée le concepea libretul, le extindea

cu unele coloraturi muzicale, schimba melodii în recitative (duet, canon, cor, ansambluri), inventa contramelodii și acompaniamente melodice, le armoniza și le instrumenta."[26] Abia în 1884/85, când se produsese ruptura cu Genée, Strauss a dovedit în *Voievodul țiganilor* că știe și poate să armonizeze, să instrumenteze singur. Faptul că succesul operetelor anterioare ale lui Strauss se datorează fanteziei și creativității sale muzicale, și nu în principal ajutoarelor, de exemplu orchestrării perfecte realizate de Genée, o dovedește fără tăgadă rezonanța scăzută a propriilor operete ale acestuia, în contrapondere cu notorietatea mondială avută de operetele bazate „doar" pe inspirația novator-muzicală a lui Johann Strauss.

Acest lucru nu este valabil doar pentru Strauss. Este cunoscut că profesiunea de compozitor a lui Carl Michael Ziehrer „nu ar fi putut fi posibilă fără colaborarea genială a lui Hasel...", ori că până și „compozitori precum Bruckner ... au luptat toată viața cu instrumentarea și au apelat adesea la prelucrări", iar „alții – precum Franz Liszt, Modest Mussorgski, tânărul Erich W. Korngold, Richard Heuberger ... și Emmerich Kálmán – au apelat la ajutorul aranjatorilor."[27] La Losoncz, Franz Lehár era remunerat mai bine pentru instrumentările sale decât pentru propriile încercări componistice: „Se plăteau cinci guldeni pentru aranjamentele de orchestră – și doar doi guldeni pentru propriile compoziții."[28] Este cunoscut de asemenea că tânărul Arnold Schönberg, mai ales în perioada sa de început, a realizat la Berlin numeroase instrumentări de operete, o activitate care îi aducea un venit mai bun decât îndeletnicirea cu compozițiile personale. Schönberg a orchestrat printre altele mai multe operete ale prietenului său Bogumil Zepler: „Din cele șase mii de pagini de partituri pe care Schönberg a trebuit să le scrie în perioada sfârșitului de secol la cererea altor muzicieni, pentru a-și putea duce existența, o mare parte sunt legate de muzica lui Zepler."[29] Dar exceptând latura financiară, care l-a făcut pe Schönberg să instrumenteze muzică de operetă și de divertisment, el simțea încă din prima tinerețe o anume afinitate pentru această muzică: „Pe toată durata vieții a păstrat o afecțiune aparte pentru opereta vieneză clasică, asculta cu plăcere reprezentări de calitate ale pieselor lui Franz Lehár și a transmis această înclinație și câtorva dintre elevii săi. Spre deosebire de Anton

von Webern, care disprețuia orice fel de artă de divertisment, Alban Berg o aprecia."[30] Propensiunea îndelungată a lui Schönberg pentru acest tip de muzică de divertisment s-a conturat probabil în adolescență. Unul dintre prietenii de atunci ai lui Schönberg, cunoscutul critic muzical de la Arbeiter-Zeitung, David Josef Bach, care va deveni în anii târzii un propagator notoriu al muzicii moderne în rândul muncitorilor, încurajând printre altele „concertele simfonice ale muncitorilor", indică în memoriile sale posibile cauze pentru acest fenomen, ce ar putea părea surprinzător pentru cunoscătorii superficiali ai lui Schönberg. Bach relatează că numeroasele concerte de grădină, organizate de fanfarele militare la începutul anilor '90 ai secolului al XIX-lea în Prater, constituiau pentru acest tânăr sărac pasionat de muzică una dintre rarele ocazii de a asculta muzică: „Stăteam în picioare în fața gardului, toți tineri de șaptesprezece sau optsprezece ani, ca să ascultăm muzică. În anul 1891 sau 1892, un capelmaistru tânăr – dacă nu mă înșel, cu numele de Großmann – cânta fragmente din Wagner, odată chiar din *Maeștrii cântăreți*. Iar Komzák a făcut câte ceva pentru îmbunătățirea concertelor de grădină și a gustului publicului. Pentru cei mai mulți dintre noi era cu adevărat singura posibilitate să ascultăm puțină muzică."[31] Ceea ce este important aici, este faptul cunoscut de mult, și anume că acești muzicieni militari cântau firește nu doar Wagner, ci mai ales muzică de divertisment iar simpatia lui Schönberg și a prietenilor lui pentru acest tip de muzică se explică prin astfel de experiențe timpurii. Nici Alexander Zemlinsky, cumnatul lui Schönberg și profesorul de muzică al Almei Mahler, nu era ostil acestui gen muzical, preluând diferite instrumentări de operete, „despre care Schönberg însuși relata".[32] Această înclinație este cu atât mai puțin surprinzătoare, cu cât Zemlinsky și-a început cariera ca dirijor de operă la Carltheater din Viena și la Theater an der Wien, ori, după cum am menționat mai înainte, *Tinichigiul ambulant* de Lehár a fost pus pentru prima dată în scenă sub „conducerea sa prudentă dar sigură"[33], la 20 decembrie 1902. Max Schönherr, care remarcase într-un articol „instrumentarea lui Lehár", apreciindu-i înalta perfecțiune la orchestrare, concluzionează că „toate celelalte partituri ale lui Ziehrer, Eysler, Asche, Reinhardt, Raimann, Oscar Straus, Kálmán, Granichstaedten ... nu pot concura cu

cele a lui Lehár", „pentru că parţial sunt scrise după clişee având forme de orchestrare insignifiante, parţial nici nu provin de la compozitori. Despre Granichstaedten s-ar putea spune că nici partitura pentru *Singspiel*-ul *Auf Befehl der Kaiserin* („La porunca împărătesei") probabil nu îi aparţine, cu toate acestea este executată atât de rafinat şi de splendid, încât ar putea fi luată drept una dintre acele lucrări de Zemlinsky sau Schönberg, despre care biografii relatează că ar fi instrumentat uneori operete vieneze."[34]

Tehnica „instrumentării la comandă"

Exceptând implicarea mai multor persoane la producerea unei operete sau a instrumentării a numeroase piese prin „aport străin", şi orchestrarea a fost realizată adesea în ultimul minut, respectiv adaptată la capacitatea respectivei orchestre. Pentru Franz Lehár însuşi, absolvent al conservatorului din Praga şi capelmaistru recunoscut, tocmai de aceea unul dintre cei mai versaţi compozitori de operetă, cu o extraordinară experienţă orchestrală, actul compunerii însemna un proces continuu, în care instrumentarea şi aranjamentul erau stabilite adeseori înainte de reprezentare chiar prin experimentări practice cu orchestra, respectiv „la comandă". Lehár învăţase „tehnica acestei 'instrumentări la comandă', a revizuirii unui sunet chiar în timpul repetiţiei la Pola, când a orchestrat *Kukuschka*. Desigur, şansa nesperată a fost că a avut la dispoziţie un corp de orchestră competent, cu care a putut să experimenteze. Treptat a ignorat astfel să asculte ce tocmai scrisese şi s-a ocupat de sondarea şi experimentarea completă a orchestrei. La Pola a devenit orchestratorul absolut sigur, care putea să-şi permită să retuşeze partiturile 'la comandă'".[35] Lehár şi-a însuşit acest mod de lucru orientat spre practică pe când era şef de fanfară militară la Pola (1894), deşi ar trebui să remarcăm că lucrul cu o fanfară militară, cu alte cuvinte dispunerea orchestrei şi instrumentarea pentru o orchestră cu instrumente de suflat presupun cunoştinţe speciale, deoarece, aşa cum constată Norbert Linke: „instrumentarea operelor de muzică militară" ... este una dintre „cele mai dificile sarcini cu care se confruntă un compozitor": „Trebuie avute în vedere între 22 şi 30 de

partide. Octavizări ocazionale, mai ales transpunerea diferențiată a multor instrumente oferă ocazii pentru greșeli nenumărate (4 până la 5 tonalități pot fi luate în considerație)."[36] Muzicienii militari, care au trecut în branșa de operetă, aveau deci cele mai bune premise să-și instrumenteze compozițiile independent și cu o anume perfecțiune. Ei instrumentau de cele mai multe ori cu ajutorul orchestrei disponibile sau cu cea pe care o cunoșteau, la fel ca în timpurile când dirijau muzică militară, precum confirmă și Lehár: „Cândva unul dintre prietenii mei a spus pe bună dreptate: când alții compun la pian, Lehár compune la orchestră."[37]

Desigur că o asemenea metodă putea duce la neînțelegeri grave pentru cei care nu erau familiarizați cu această uzanță, iar următorul exemplu oferă o bună ilustrare. Cu puține luni înainte de prima reprezentare a *Văduvei vesele*, Lehár a dezvăluit încă o particularitate a modului său de lucru: „Aproape întotdeauna terminam complet … instrumentarea abia în ultima noapte, adesea chiar în ziua premierei. O găsesc la fel de importantă ca și compoziția; consacru aceeași grijă primei, cât și ultimei note a partiturii.[38] Înainte de premiera la *Văduva veselă*, Lehár completa, după cum relatează Fritz Stein, „instrumentarea chiar în ziua repetiției generale în cămăruța lui Steininger, spre groaza directorilor, care constatau că opereta nici măcar nu era terminată."[39] Doar tangențial trebuie să remarcăm că Lehár, ca și Johann Strauss-fiul, lucrau noaptea – își notau ideile muzicale, compunând fără încetare, adesea toată noaptea, până la epuizarea completă. Citatul următor nu oferă doar o dovadă importantă, el ilustrează o dată în plus modul de lucru procesual al compozitorului de operetă Lehár, care a fost probat poate și de marii lui predecesori vienezi. Partitura, respectiv modificările orchestrei, erau precedate întotdeauna de „schițe pregătitoare, ciorne de melodii, *particelle* – și așa mai departe"[40], care se asamblau treptat într-un întreg: „Când totul doarme, când în jurul meu este liniște completă, atunci am cele mai bune idei. Atunci îmi fac mai întâi pe marginea textului, câteva note, schițe pe care le înțeleg doar eu. Ele devin mai târziu din ce în ce mai clare. Schimb până într-acolo, până când am sentimentul că nu poate fi decât așa. Timpul dedicat acestei activități este pentru mine cel mai fericit. El adăpostește cele mai

prețioase amintiri și cea mai mare satisfacție. Noapte după noapte până la revărsatul zorilor la masa de lucru, până ce corpul își cere drepturile! Adesea am adormit la masa de lucru."[41]

Reacția în fața febrilității

Într-adevăr, ar merita să se întreprindă o analiză mai detaliată a operetei vieneze din punctul de vedere al aspectelor menționate mai sus și al *teamwork*-ului. Acest procedeu nu ar trebui privit ori evaluat în mod depreciativ, ci pus în contextul mai mare al unei practici vechi de compoziție și instrumentalizare, ce se păstrează până în prezent. De exemplu, maniera de creație a compozitorului italian contemporan Luciano Berio dovedește aceeași uzanță: stilul său de lucru este „șocant de artizanal ... la lucrarea pentru oboi, un asistent transpunea absolut mecanic, la indicațiile lui Berio, mai întâi secvențele notate doar proporțional într-o transcriere metrică, și îi absolvea pe instrumentiștii de coarde de sistemele de note necesare. (La anumite lucrări de orchestră, Berio îi lăsa pe elevi să experimenteze cu structuri foarte armonioase; comparația cu un atelier de pictură al perioadei renascentiste este evidentă)."[42] Cu excepția lui Berio și a altor compozitori „serioși", aceasta este foarte valabil pentru muzica contemporană de divertisment, unde, în ceea ce privește instrumentarea, aranjamentul sau înregistrarea, o întreagă echipă de specialiști își aduce contribuția la procesul creației. Pentru opereta din jurul anului 1900 se evidențiază desigur și un alt aspect pentru explicarea producției în regim de *teamwork*, relevant și din punct de vedere socio-cultural.

Putem considera de necontestat faptul că, la fel ca și în prezent, cererea crescândă pentru agrement, pentru teatrul de divertisment și pentru operetă a dus la modalități accelerate de producere, din ce în ce mai rapide, o singură persoană neizbutind să finalizeze o asemenea misiune, ci mai curând doar *teamwork*-uri perfecte, atelierele de producție, reușeau să ducă la îndeplinire o asemenea muncă. Astfel multitudinea operetelor se înfățișează nu doar ca rezultatul unei dinamizări generale, tipice spațiului existențial din jurul lui 1900, cât mai ales ca dovadă a diferențierii, a caracterului fragmentar al vieții moderne. În

plus, diferențierea crescândă a societății, manifestată în caracterul fragmentar al conștiinței colective și individuale avea drept urmare o febrilizare perceptibilă și experimentabilă din punct de vedere subiectiv a propriei evoluții și a evenimentelor cotidiene, iar efectul era uneori o nesiguranță, o lipsă de orientare, care încerca să fie reprimată sau compensată printr-o evadare în divertisment. Aici se înscrie funcția operetei din perioada modernității. Pe de o parte, marea abundență a operetelor, continua lor schimbare și adaptare indică febrilitatea, respectiv efemeritatea spațiului existențial concret. Ea era o specie artistică ce se releva ca ecou al specificităților timpului, făcând totodată din criteriul inerent perioadei modernității – respectiv dinamismul – criteriul ei imanent. Pe de altă parte, prin operetă se dorea o satisfacere, într-un ritm foarte alert, a cererii pentru divertisment, cu alte cuvinte pentru deconectare, pentru depășirea plictisului, care erau o consecință a neputinței de a percepe tot, a încărcării permanente cu noi oferte de comerț și cultură. Așadar opereta, nu în ultimul rând opereta vieneză, era o alinare a plictisului ca specificitate a timpului, a realității sociale și intelectuale a modernității.

Note

[1] Cu siguranță că în operetă ca gen artistic ce se adresa unei populații urbane nu se regăseau toate clasele sociale, așadar ea nu avea neapărat un efect integrator. Cu toate acestea, trebuie avut în vedere că și la sărbătorile populare ale naționalităților ce trăiau în acea regiune (de exemplu la nunți) puteau fi auzite melodii din operetele vieneze. Cel puțin valsul vienez este la fel de bine cunoscut acolo cum era polca sau ceardașul. Cf. Zoltán Horváth, *Magyar századforduló*, Budapest [2]1974, 461.

[2] Johann Pezzl, *Skizze von Wien. Ein Kultur- und Sittenbild aus der josefinischen Zeit*, hg. von Gustav Gugitz und Anton Schlossar, Graz 1923, 22, 50. Considerații similare se regăsesc și la Johann Graf Fekete, Kaspar Riesbeck sau Friedrich Nicolai. În prima jumătate a secolului al XIX-lea (1836/37), englezoaica Frances Trollope conturează în descrierile sale de călătorie un document grăitor al multietnicității și multilingvismului din Viena. Cf. Frances Trollope, *Briefe aus der Kaiserstadt. Herausgegeben und bearbeitet von Rudolf Garstenauer*, Frankfurt/M. 1980, 175-178.

[3] Ferdinand von Bauernfeld, *Aus Alt- und Neu-Wien*, 141.

[4] Bertha Zuckerkandl, *Wien intim*, 22-23. Străbunicul lui Johann Strauss, Johann Michael Strauss, s-a născut în 1720 în Ofen (Buda) în Ungaria. Originea spaniolă este ori o informație greșită a Berthei Zuckerkandl, ori a fost poate colportată în mod

Scanned with CamScanner

conștient de către familia Strauss. Cf. Norbert Linke, *Johann Strauss (Sohn), mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek b. Hamburg 1982, 10.

[5] *Strauss-Elementar-Verzeichnis. Thematisch-bibliographischer Katalog der Werke von Johann Strauss (Sohn)*, hg. vom Wiener Institut für Strauss-Forschung (Ernst Hilmar), Tutzing 1990. O privire fie și superficială asupra primelor numere ale lucrărilor probează această afirmație: vals = op. 1, 4, 5, 11, 12 ...; cadril: op. 2, 6, 10, 14 (= „Cadril sârbesc"), 15, 16, 24 (= „Cadril țigănesc")...; polca: op. 3, 9, 13 (= „Polcă sârbească"), 18 (= „Polcă Jux")...; marș: op. 7, 20 (= „Marșul austriac")...; ceardaș: op. 23 (= „Ceardașul din Pesta")...; „Potpuriu slav": op. 39. Cf. și Norbert Linke, *Musik erobert die Welt, oder: Wie die Wiener Familie Strauss die „Unterhaltungsmusik" revolutionierte*, Wien 1987.

[6] Bernard Grun, *Gold und Silber. Franz Lehár und seine Welt*, München–Wien 1970, 50.

[7] Karl Schönherr, *Die Instrumentation bei Lehár*, în: Andrew Lang, *Unterhaltungsmusik aus Österreich. Max Schönherr in seinen Erinnerungen und Schriften*, Bern 1992, 98.

[8] Norbert Linke, *„Es mußte einem was einfallen". Untersuchungen zur kompositorischen Arbeitsweise der „Naturalisten"*, Tutzing 1992, 164.

[9] Rudolf Flotzinger, *Ivan Zajc und das musikalische Wien um 1870*, în: Zbornik, Zagreb 1982, 18.

[10] Bernard Grun, *Gold und Silber*, 44.

[11] Recenziile la premiera *Văduvei vesele* (29.12.1905, Theater an der Wien) se referă de exemplu la aceste „exotisme". Reliefate în mod deosebit sunt „muzica foarte încântătoare", ce era declarată ca fiind „foarte originală, iar motivele slave ale actului al doilea de o delicată particularitate lirică" (Neue Freie Presse, 31.12.1905), marșul septet ce ar fi generat un asemenea entuziasm cu „o vervă atât de infamă, încât nimeni nu-i putea rezista" (Arbeiter-Zeitung, 31.12.1905), și „corul acompaniat de tamburiță, a cărui coloratură antic națională conferea subiectului lui Lehar una dintre tentele sale cele mai distinctive" (Die Zeit, 31.12.1905).

[12] Prima întâlnire dintre Strauss și Mór Jókai a avut loc în februarie 1883 la Budapesta. După ce Ignaz Schnitzer, corespondentul din Budapesta al Neue Pester Journal, originar din Viena și cunoscut traducător al poeților și scriitorilor maghiari, care transpusese nuvela *Saffi* a lui Jókai în germană și o prelucrase împreună cu Strauss ca libret de operetă, acesta din urmă a început la sfârșitul anului 1883 să compună *Voievodul țiganilor*. Premiera a avut loc pe 24 octombrie 1885 la Theater an der Wien. Cf. Norbert Linke, *Johann Strauss*, 130. Otto Schneidereit, *Johann Strauss und die Stadt an der schönen blauen Donau*, Berlin 1885, 198. Franz Hadamowsky, Heinz Otte, *Die Wiener Operette*, 220. Heinrich Eduard Jacob, *Johann Strauss und das neunzehnte Jahrhundert. Die Geschichte einer musikalischen Weltherrschaft (1819-1917)*, Amsterdam 1937, 351. György Sándor Gál, Vilmos Somogyi, *Operettek könyve*, 178.

[13] Moritz Csáky, *Pluralität und Wiener Moderne*, în: Maurice Godé, Ingrid Haag, Jacques Le Rider (Hg.), *Wien – Berlin. Deux sites de la modernité – Zwei Metropolen der Moderne*, Montpellier 1993, 233-251.

[14] Siegfried Kracauer atrage atenţia asupra relaţiei dintre plictis şi divertisment ca stimulente pentru opereta lui Offenbach. Cf. Siegfried Kracauer, *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*, Frankfurt/M. 1980, 96-107.

[15] Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, în: W. Benjamin, *Gesammelte Schriften* V/1, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. ²1982, 156-178 [= Die Langeweile, Ewige Wiederkehr].

[16] Émile Tardieu, *L'ennui*, Paris 1903.

[17] Friedrich Engels, *Die Lage der arbeitenden Klasse in England, apud* Walter Benjamin, 162.

[18] Cf. Gerd Stein, *Dandy, Snob, Flaneur. Exzentrik und Dekadenz. Kulturfiguren und Sozialcharaktere des 19. Und 20. Jahrhunderts* Bd. 2, Frankfurt/M. 1985. Jeanine Charue-Ferrucci, *Le dandy à Paris et à Vienne*, în: Etudes Danubiennes 4/1 (1990) 53-63.

[19] Richard von Schaukal, *Andreas von Balthesser über den „Dandy" und Synonyma*, în: idem, *Leben und Meinungen des Herrn Andreas von Balthesser* [1907], Stuttgart 1986, 19, 17-18.

[20] Cf. şi expunerile lui Walter Benjamin, *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire*, în: W. Benjamin, *Gesammelte Schriften* I/2, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M. ³1973, 531, citat 532.

[21] Michael Klügl, *Erfolgsnummern. Modelle einer Dramaturgie der Operette*, 55-56. Marcel Prawy, *Johann Strauss. Weltgeschichte im Walzertakt*, Wien 1975, 31.

[22] Norbert Linke, *„Es mußte einem was einfallen"*, 173-200 (= Zur kompositorischen Arbeitsweise und Instrumentationskunst der Strauss-Söhne).

[23] *Ibidem*, 63.

[24] *Ibidem*, 178.

[25] *Ibidem*, 198, 199.

[26] Norbert Linke, *Musik erobert die Welt*, Wien 1987, 241-256, citat 243.

[27] Norbert Linke, *„Es mußte einem was einfallen"*, 63, 125.

[28] Bernard Grun, *Gold und Silber*, 44.

[29] Hans Heinz Stuckenschmidt, *Schönberg. Leben, Umwelt, Werk*, Mainz 1989, 48.

[30] *Ibidem*, 50.

[31] Henriette Kotlan-Werner, *Kunst und Volk. David Josef Bach 1874-1947*, Wien 1977, 13.

[32] Ernst Hilmar, *Zemlinksy und Schönberg*, în: Otto Kolleritsch (Hg.), *Alexander Zemlinksy. Tradition im Umkreis der Wiener Schule*, Graz 1976, 60.

[33] Recenzia premierei în: Wiener Allgemeine Zeitung, 22. Dezember 1902, *apud* Franz Lehár, *Der Rastelbinder*, Raimundtheater Spielzeit 1983/1984 (Programmheft).

[34] Max Schönherr, *Die Instrumentation bei Lehár*, în: Andrew Lang, *Unterhaltungsmusik aus Österreich. Max Schönherr in seinen Erinnerungen und Schriften*, Bern 1992, 93-101, cit. 98.

[35] Bernard Grun, *Gold und Silber*, 54.

[36] Norbert Linke, *„Es mußte einem was einfallen"*, 123.

[37] Otto Schneidereit, *Franz Lehár. Eine Biographie in Zitaten*, Innsbruck 1984, 38 (cu dovada citatului din Lehár din anul 1944).

Scanned with CamScanner

[38] *Ibidem*, 98.
[39] Fritz Stein, *50 Jahre „Die Lustige Witwe"*, Wien–Wiesbaden, f.a., 20.
[40] Norbert Linke, *„Es mußte einem was einfallen"*, 120.
[41] Otto Schneidereit, *Franz Lehár*, 98. Johann Strauss în ipostaza lucrului nocturn, cf. Norbert Linke, *„Es mußte einem was einfallen"*, 173.
[42] Thomas Gartmann, *Musikalische Denkprozesse. Annäherungen an Luciano Berios Instrumentalwerke*, în: Neue Zürcher Zeitung 11./12. März 1995 (Nr. 59), 49.

Scanned with CamScanner

Capitolul 9

Încheiere

Instrumentarea operetei

După prăbuşirea vechiului sistem politic al Monarhiei Austro-Ungare, opereta vieneză a pierdut tocmai acea bază socială din care provenea, odată cu dispariţia păturilor sociale cărora le datora apariţia şi cărora li se adresase iniţial. Sau, dacă ar fi să formulăm altfel, atât adresanţii, cât şi transmiţătorii acestei forme artistice se schimbaseră radical în urma evenimentelor din Primul Război Mondial ori se stinseseră după 1918. Căci prin dizolvarea statului multietnic luase sfârşit nu doar o formă statală, cât mai curând un sistem social şi cultural, deşi de mult timp nefuncţional. Mediul politic nu mai era cel dinainte: statul multietnic nu mai exista, atribuţiile cotidianului politic nu se mai concentrau, de exemplu, pe rezolvarea conflictelor dintre naţionalităţi, care constituiseră una dintre preocupările permanente în ultimele decenii ale Monarhiei. Acum atenţia era direcţionată în principal către eradicarea noilor vicisitudini economice şi sociale, consecinţe atât ale Primului Război Mondial, cât şi ale politicii externe, care – avându-şi originea în Dubla alianţă – au condus popoarele Monarhiei spre acel dezastru social. După 1918, opereta de tip vechi a apărut deci într-o mare măsură „golită de sens". Lumea îi înţelegea din ce în ce mai puţin aserţiunile, anecdotele, de aceea avea să se reducă treptat la o pură nostalgie, iar imaginea creată pe scenă, cea a unei societăţi care se afla în disoluţie, trezea doar reminiscenţe ale unei epoci trecute, ce nu mai exista.

Acest caracter paseist ce de acum încolo avea să fie inerent reprezentărilor de operetă din modernitatea vieneză a avut drept urmare faptul că după 1918 operetele au fost percepute de către mulţi spectatori preponderent în acest mod: ele serveau ori consolidării unei amintiri a

Scanned with CamScanner

trecutului, ori deveneau o platformă de pe care se evocau dorințe nostalgice pentru o lume nevătămată, adăpostită de o iluzie de basm. Noua reprezentare politică și socială, care era totodată democratică și republicană, făcea uz la rândul ei de această atitudine nostalgică pentru consolidarea și legitimarea propriei poziții. În aprehensiunea ei exclusiv nostalgică, opereta va fi instrumentată de acum înainte numai atunci când trecutul proiectat pe scenă, așadar lumea Monarhiei – cu care voia să încheie în mod clar conturile în planul real al politicii, deci față de care se instaurase o distanțare politică – era reflectată nu doar într-o imagine ce evoca acest trecut, ci înfățișată voit în chip nostalgic-kitschizat, ridicol și exagerat. Scopul era de a reteza spectatorilor orice simpatie pentru forma statală apusă, ce fusese abolită fără ca poporul să fi fost întrebat în prealabil, ceea ce explică și faptul că unele dintre elementele definitorii ale operetei sfârșitului de secol, butada, persiflarea, au căpătat o nouă semnificație. Realitățile sociale ale unor vremuri apuse nu mai puteau fi luate în derâdere sau ironizate, așa cum era în uzanța operetei. Brusc, obiectul alienării muzical-teatrale a operetei a devenit nu prezentul, ci trecutul, spre care privirea era ațintită în urmă, astfel încât opereta vieneză nu și-a pierdut doar funcția ei inițială, ci într-o anume măsură și rațiunea de a fi, ea devenind astfel (nu numai din punctul de vedere al conținutului, ci și din cel formal) retrospectivă, paseistă, preluând atât de pregnant clișeele operetelor istorizante ale „epocii de aur". Opereta vieneză a modernității a căpătat – fără vreo intervenție proprie, ci doar din cauza mediului socio-cultural schimbat și prin noul mod de receptare – o atitudine conservatoare, „reacționară". Prin nuanțarea conservator-nostalgică impusă și prin interpretarea noilor realități ce friza derizoriul, i-a fost atribuită o nouă accepțiune, și anume aceea de a denatura trecutul propriului prezent. Inițial ancorată în prezent, opereta modernității și-a pierdut astfel acea rațiune de a fi, ajungând să fie discreditată definitiv.

Fără îndoială că opereta vieneză nu și-a pierdut atractivitatea și popularitatea per total, chiar dacă a fost redată în altă manieră: ea a rămas și mai departe unul dintre cele mai importante genuri de divertisment ale publicului urban cu apetențe pentru teatru. Noile producții de operetă au reacționat firește doar parțial la situația social-politică și

economică a perioadei postbelice. Altele au folosit atmosfera nostalgică şi au tematizat amplu acel trecut – ca în *La calul bălan* (*Im Weißen Rössl*, 1930) a lui Ralph Benatzky, unde apărea însuşi „bătrânul împărat" – spre care se privea fie cu melancolie, fie persiflant-zâmbitor. *Contesa Mariţa* (*Gräfin Mariza*, 1924) de Emmerich Kálmán, a cărei acţiune se desfăşoară în Transilvania, a fost cenzurată de revizionismul ungar al vremii, care nu se putea împăca cu imaginea graniţelor politice stabilite prin Tratatul de pace de la Trianon, visând la restabilirea vechiului regat ungar. În forma maghiară, celebrului duet al versiunii germane „Komm mit nach Varasdin ... Dort ist die ganze Welt noch rot-weiß-grün"[1] („Vino cu mine la Varasdin ... Acolo întreaga lume este încă roşie-albă-verde"), i-au fost atribuite cuvintele „Klausenburg, du schöne Stadt" („Szép város Kaloszvár") („Clujule, oraş frumos"), prin care era evocat un oraş care atunci, după „nedreptul" tratat de pace, aparţinea deja României. Urmarea a fost că punerile în scenă maghiare ale *Contesei Mariţa* au degenerat într-o reală manifestaţie politică, iar duetul a fost repetat în câteva reprezentaţii chiar şi de 20 de ori.[2]

Noile operete

Dacă ar fi să acordăm credit prezumţiei că, pentru explicarea succesului de durată şi a dimensiunii calitative a teatrului de divertisment, tocmai parametrii sociali sunt importanţi, în care ia naştere şi pe care îi reflectă, atunci putem înţelege mai bine schimbarea evidentă pe care o înregistrează opereta vieneză după 1918. Aş dori să ilustrez acest aspect doar prin câteva exemple. Poate e momentul să ne reamintim, încă o dată că „ideologia" operetei vieneze de la sfârşitul de secol era caracterizată mai ales prin două orientări: mai întâi ea întruchipa muzical şi tematic ideea întregii regiuni a Monarhiei, şi, în al doilea rând, era un vehicul al componentelor modernităţii. Acum coerenţa politică şi social-culturală a regiunii era contestată, pe de o parte, prin prăbuşirea Monarhiei Dunărene; pe de alta, „modernităţii clasice" din jurul anului 1900 îi fusese retezată orice evoluţie, ale cărei tendinţe, oricât de contradictorii ar fi fost, se înscriau în expresionism şi avangardă, dar prin accentuarea temelor holistice, pre-fasciste, se opuneau procesului

de diferențiere specific modernității. În plus, nesiguranța socială din Europa Centrală de după 1918 și preponderența politică a puterilor vestice învingătoare, mai ales a Statelor Unite, a generat o orientare nouă, consecventă, spre Vest și o receptare a ofertelor culturale ale acestui spațiu. Dacă opereta vieneză a reacționat la schimbările menționate și sub ce formă și-a îmbrăcat reacția, cum s-a transformat ea însăși, vom puncta în final doar concis, avansând câteva ipoteze.

Așa-numita operetă de revistă este o dovadă a condițiilor socio-economice în prefacere din anii '20 și '30. Dacă în 1905 Lehár a mai recurs la cancanuri în stilul lui Offenbach în *Văduva veselă*, pentru a demonstra „magnetismul Parisului", acum erau la modă ritmurile de peste ocean și se afișa, conform noii orientări economice, „deschiderea către lume". Operetele de început ale lui Paul Ábrahám sunt, de asemenea, un exemplu, precum și *Die Herzogin von Chicago* („Ducesa de Chicago", 1928) a lui Emmerich Kálmán. Primele elemente americane se regăsesc, firește doar aluziv, încă înainte de Primul Război Mondial în lucrările ungurului Jenö Huzka (1875-1960) sau ale prietenului lui Kálmán, Viktor Jacobi (1883-1923), ce are parte de o moarte timpurie în America. În acest context nu se poate trece cu vederea că printre primii producători de musical se numărau compozitori din Monarhie, care nu înregistraseră succes acasă, printre care Jean Schwartz din Budapesta (1878-1956), Karl Hoschna (1877-1911) din Boemia, praghezul Rudolf Friml (1879-1972) sau ungurul Sigmund Romberg (1887-1951)[3]. Ei au reușit să transpună îmbinarea muzical-tematică a diferitelor elemente folclorice într-o manieră ce sugera asemănări între Monarhie și realitatea americană. Dar și între opereta de revistă europeană și opereta Monarhiei exista o concordanță metodologică, întrucât opereta de revistă nu reflecta din punct de vedere muzical și de conținut latura istorică, ci prezentul, fără a tematiza trecutul.

După 1918 opereta a marșat și pe tendința de a da uitării realitatea social-politică a cotidianului. În sfera teatrului de divertisment și deci a operetei nu exista nimic nou, dar tocmai sistemele politice autoritare și totalitare ale perioadei interbelice au știut să profite de această intenție, pe care teatrul de divertisment o conținea latent, pentru a distrage atenția de la întâmplările reale ale cotidianului, ce devenea din

Scanned with CamScanner

ce în ce mai înregimentat politic, respectiv pentru a masca sau înăbuşi critica sau nemulţumirea printr-o „atmosferă destinsă", invocată în mod deliberat. Opereta de revistă a devenit o operetă de decor golită de sens, care nu avea ca scop ironia sau critica prezentului, ci trebuia doar sa facă uitate stările reale ale prezentului.

Operete „triste"?

Mai departe doresc să atrag atenţia asupra unui tip de operetă, care, după prăbuşirea statului multietnic, apare mai ales în unele compoziţii ale lui Franz Lehár, şi anume este vorba despre opereta tristă, ce ar putea fi denumită anti-operetă. În anul 1921, Dezsö Kosztolányi a parafrazat acest fenomen cu următoarele cuvinte: „Astăzi există deja operete triste. În mod paradoxal, se pare că doar operetele triste se bucură de apreciere. Cele vesele, acele mărfuri ale unei mode trecute, eşuează pe rând, acasă şi în străinătate... Odată existau operete roşii, cu culori înflăcărate de iubiri tulburătoare şi ostentative. Apoi au apărut în program cele albe, la care puteau fi invitate duminică după-amiază şi fete tinere. Acum sunt la modă operetele negre, ce abundă în flori de doliu şi chiparoşi, cu scene mortuare înduioşătoare şi seducătoare raze de lună printre nori, cu probleme triste, fără rezolvare.[4] Prin această caracterizare elocventă, celebrul poet şi scriitor maghiar a relevat opiniei publice un fenomen nu tocmai nou după 1918, dar care se contura acum mai clar şi mai potenţat.

Pe lângă operetele de revistă, ce se bucurau de o apreciere crescândă, fiind probabil reflexia acelei febrilităţi amplificate din anii '20 şi '30, Lehár compunea acum după texte şablon, inspirate din marile creaţii de operă: renunţase la un happy-end fabulos, iniţial caracteristic operetelor, la ironie şi persiflare, lucrările erau grave şi aveau final tragic. Însă în acest din urmă tip de operetă se regăsea o contradicţie, şi anume factura muzicală a lui Lehár (oare era vorba despre o concesie făcută publicului?) nu s-a putut detaşa de uşurinţa liniei melodice sau orchestrarea operelor sale timpurii, încât nu a reuşit să egaleze perfecţiunea muzicală a modelului său Giacomo Puccini, la fel cum nici „operetele" acestuia, *La fanciulla del West* (1910) sau *La*

Scanned with CamScanner

Rondine (1917) nu au atins perfecțiunea și ușurința lui Lehár de a compune operetă. Noua orientare stilistică a lui Lehár și-a avut probabil originea și în faptul că, încă de la prima sa creație, *Kukuschka* (1896), el a năzuit să compună muzică serioasă pentru a cuceri astfel marile scene de operă ale lumii. Contribuind decisiv, în mod nemijlocit după 1900, la realizarea operetei clasice a modernității vieneze, încercările sale ulterioare anului 1918 de a crea o operetă „serioasă" s-ar explica prin aceea ca Lehár ar fi avut sentimentul dispariției păturii receptorilor, publicul urban al Monarhiei și al Vienei, când prăbușirea Monarhiei ar fi erodat și acel liant care sudase diversitatea culturală, de unde se hrănea bogăția sa melodică. Operetele 'de renunțare' *Friederike* (1928) sau *Țara surâsului* (*Das Land des Laechelns*, 1929), o prelucrare a lucrării *Gelbe Jacke* („Jacheta galbenă", 1923), tematizau în fond incompatibilitatea resimțită în mod tragic dintre diferitele poziții sociale și etnic-culturale. Mai ales *Țării surâsului* i se putea imputa acest aspect, și în plus că ar fi „operetă de Monarhie", deși diversitatea regională era transpusă aici pe planul europeano-chinezesc; incapacitatea tragică de a intermedia între aceste contrarii insurmontabile se traducea însă la nivel inconștient prin eșecul definitiv al compromisului diversității etnic-culturale încercat de Monarhie. Motto-ul cunoscut, ce exprima resemnarea – „Întotdeauna zâmbete și voie bună, întotdeauna mulțumire, așa cum se cuvine"[5] – nu reprezintă oare, la alt nivel, acea mentalitate „austriacă" inclusă în „ferice de cel care uită", care, precum am încercat să înfățișez, corespunde tocmai acelei situații etnic și cultural eterogene?

Opereta și identitatea culturală

Opereta vieneză a sfârșitului de secol rămânea și după 1918, în ciuda practicilor de reprezentare nostalgic-kitschizate atât de des întâlnite, un spațiu al memoriei culturale, tot așa cum literatura sau arta secolelor trecute, respectiv ale modernității vieneze, reunea un arsenal de conținuturi care în anii '20, după „prăbușirea Austriei și a istoriei sale", rămăsese determinant pentru conștiința indivizilor și grupurilor sociale, ca o „pojghiță a vieții ivită imediat după război, din nou netedă și bine

întreţinută" – precum considera Heimito von Doderer în 1946[6]. Dar şi numeroase creaţii noi de operetă din anii '20 şi '30, precum cele ale compozitorilor Emmerich Kálmán, Leo Fall, Oscar Straus, Ralph Benatzky sau Robert Stolz, în ciuda propriilor sentimentalităţi muzicale şi a banalităţii standardelor literare, făceau referire fără încetare la acea multietnicitate şi multiculturalitate, care după 1918 părea că se dizolvase, cel puţin în parametrii ei politici. Dar oare şi modernitatea vieneză se sfârşise definitiv, devenise ea o epocă de istorie culturală, sau criteriile ei iniţiale, specifice, încă viabile, transpăreau în continuare în forma unei „longue durée"? Atât continuităţile din artă, din literatură (Schnitzler, Broch, Musil), cât şi din muzica serioasă, de exemplu din cea de-a Doua Şcoală Vieneză, ar sugera a doua prezumţie, la fel ca şi consideraţiile ulterioare de teorie a culturii, care au detectat în modernitatea vieneză chiar o anticipare a dispoziţiilor postmoderne, o fragmentare a conştiinţei şi deci o polisemie a aserţiunilor, atrăgând astfel atenţia asupra legăturilor dintre modernitate şi postmodernism. Unul dintre teoreticienii acestui punct de vedere este Jean-François Lyotard, care în opera sa inovatoare *Condiţia postmodernă* îşi sintetizase judecăţile prin următoarele cuvinte: „Acesta este pesimismul care a hrănit generaţia începutului de secol din Viena: pe artiştii Musil, Kraus, Hofmannsthal, Loos, Schönberg, Broch, dar şi pe filozofii Mach şi Wittgenstein. Fără îndoială că ei au extins cât au putut de mult conştiinţa şi răspunderea teoretică şi artistică a deligitimării. Astăzi putem afirma că acest travaliu de doliu s-a încheiat. Nu trebuie reînceput. A fost tăria lui Wittgenstein că nu a alunecat în direcţia pozitivismului dezvoltat de Cercul de la Viena şi că a schiţat în analize ale jocurilor de limbaj perspectiva unei alte maniere de legitimare decât cea a performativităţii. De ea se ocupă lumea postmodernă."[7]

Cu toate acestea, mai ales condiţiile socio-politice schimbate, larga răspândire a programelor social-holistice şi politice, precum fascismele, au părut că vor să înlăture tendinţa fundamentală a modernităţii, respectiv diferenţierea accelerată ce îi stătea la bază; ele nu puteau contracara receptarea manifestărilor artistice, care exprimau tocmai această diferenţiere. O analiză critică a muzicii lui Gustav Mahler devenise din ce în ce mai dificilă chiar din timpul vieţii şi afirmării sale;

Scanned with CamScanner

precum i-a sugerat criticului de muzică Josef Reitler, el avea „uneori senzația, că nu voi supraviețui 'vremurilor mele'", dorindu-și de aceea, precum îi destăinuia Almei într-o scrisoare din anul 1904: „Oh, de-aș putea să am premiera la simfoniile mele cincizeci de ani după moartea mea."[8] Reevaluarea muzicii lui Mahler la începutul anilor '60 sau noua receptare a modernității vieneze în deceniile ulterioare anului 1945 pot fi o bună dovadă în acest sens. Și redescoperirea sau reevaluarea genului operetei începând din anii '80, cu preponderență a operetei vieneze din perioada anului 1900, poate fi considerată nu doar un semnal al aprecierii unora dintre asertiunile ei muzical-tematice, dar și o dovadă pentru actualitatea unui gen istoric declarat deja perimat. Cu toate acestea, opereta vieneză este un produs cultural din care se poate distinge nemijlocit contextul unei anumite perioade. În plus, ea este parte dintr-un text cultural, care, în felul său propriu, atrage atenția asupra conexiunilor între mentalități, care nu au existat în complexitatea lor doar în Austria și în întreaga regiune a Europei Centrale, ci au devenit de o relevanță generală, atotcuprinzătoare mai ales în prezent. Astfel, o analiză a genului operetei implică nu doar accesul la un sistem cultural complex, trecut, ea reușește să includă și tărâmuri emergente până în prezent și totodată ne înlesnește poate înțelegerea unei laturi nu tocmai lipsite de insignifianță a propriei noastre identități multipolare.

Note

1 *Gräfin Mariza*. Operette in 3 Akten von Julius Bammer und Alfred Grünwald. Musik von Emmerich Kálmán, Wien–Leipzig 1924, 28.

2 Róbert Rátonyi, *Operett*, Bd. 1., Budapest 1984, 263.

3 Gerald Bordman, *American Musical Theatre. A Chronicle*, New York–Oxford ²1992.

4 Dezsö Kosztolányi, *Az új operetta*, în: idem, *Szinházi esték*, Bd. 2, *ibidem*, 752-754, cit. 752.

5 *Das Land des Lächelns*. Romantische Operette in drei Akten nach Victor Léon von Ludwig Herzer und Fritz Löhner. Musik von Franz Lehár, Wien 1929, 9.

6 Heimito von Doderer, *Tangenten. Tagebuch eines Schriftstellers 1940-1950*, München 1964, 414 (Samstag, 24. März 1946).

7 Jean-François Lyotard, *Das postmoderne Wissen*, Graz–Wien 1986, 121-122.

8 Mathias Hansen (Hg.), *Gustav Mahler Briefe*, Leipzig 1981, 288 (Scrisoare către Josef Reitler, iunie 1906), 271 (Scrisoare către Alma Mahler, 14 octombrie 1904).

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

Bibliografie

Adorno, Theodor W., *Bemerkungen über Statik und Dynamik in der Gesellschaft*, în: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie 8 (1956).

Adorno, Theodor W., *Leichte Musik*, în: *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*, Frankfurt/M., 3. Aufl. 1980.

Ady, Endre, *Péntek esti levelek*, Budapest 1975.

Ady, Endre, *Publicisztikai Irásai*, Budapest 1987.

Anderson, Benedict, *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*, Frankfurt/M. 1988.

Andreas-Salomé, Lou, *Lebensrückblick.* Aus dem Nachlaß herausgegeben von Ernst Pfeiffer, Frankfurt/M. 1974.

Antropp, Theodor, *Vom Verfall der Wiener Operette*, în: Der Strom 1 (1911) 65-71.

Ariès, Philippe, Duby, Georges (Hg.), *Geschichte des privaten Lebens 4: Von der Revolution zum Großen Krieg*, hg. von Michelle Perrot, Frankfurt/M. 1992.

Ashley, Maurice, *Das Zeitalter des Barock. Europa zwischen 1598 und 1715*, München 1978.

Assmann, Jan, *Kulturelles Gedächtnis und kulturelle Identität*, în: Jan Assmann, Tonio Hölscher (Hg.), *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt/M. 1988, 9-19.

Bahr, Hermann, *Der Antisemitismus. Ein internationales Interview*, hg. von Hermann Greive, Königstein/Ts. 1979.

Bahr, Hermann, *Selbstbildnis*, Berlin 1923.

Bahr, Hermann, *Studien zur Kritik der Moderne*, Frankfurt/M. 1894.

Bahr, Hermann, *Tagebücher, Skizzenbücher, Notizhefte*, Bd. 1: *1885-1890*, hg. von Moritz Csáky, bearb. von Lottelis Moser und Helene Zand, Wien–Köln–Weimar 1994.

Bahr, Hermann, *Tagebücher, Skizzenbücher, Notizhefte*, Bd. 2: *1890-1900*, hg. von Moritz Csáky, bearb. von Helene Zand, Lottelis Moser, Lukas Mayerhofer, Wien–Köln–Weimar 1996.

Bartók, Béla, *Faji tisztaság a zenében*, în: *Bartók Béla Összegyujtött irása*, Bd. 1., hg. András Szöllösy, Budapest 1967, 601-603.

Bartók, Béla, *Race Purity in Music* [1942], în: *Béla Bartók Essays*, ed. by B. Suchoff, London 1976.

Baßler, Moritz (Hg.), *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*, Frankfurt/M. 1995.

Batta, András, *Träume sind Schäume. Die Operette in der Monarchie*, Budapest 1992.

Bauer, Anton, *Opern und Operetten in Wien*, Graz–Köln 1955.

Bauer, Roger, *Die Welt als Reich Gottes. Grundlagen und Wandlungen einer österreichischen Lebensform*, Wien 1974.

Bauer, Roger, *La Réalité, Royaume de Dieu. Etudes sur l'originalité du théâtre viennois dans la première moitié du XIX^e^ siècle*, München 1965.

Bauernfeld, Ferdinand von, *Aus Alt- und Neu-Wien* [1873], în: *Bauernfelds ausgewählte Werke*, hg. von Emil Horner, Bd. 4, Leipzig, f.a.

Bauman, Zygmunt, *Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeiten*, Hamburg 1992.

Beller, Steven, *Die Position der jüdischen Intelligenz in der Wiener Moderne*, în: Jürgen Nautz, Richard Vahrenkamp (Hg.), *Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse, Umwelt, Wirkungen*, Wien-Köln-Graz 1993, 710-719.

Beller, Steven, *Vienna and the Jews 1867-1938. A cultural history*, Cambridge 1989.

Benjamin, Walter, *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire*, în: W. Benjamin, *Gesammelte Schriften* I/2, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M. ³1973, 511-604.

Benjamin, Walter, *Das Passagen-Werk*, în: W. Benjamin, *Gesammelte Schriften* V/1-2, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. ²1982.

Benjamin, Walter, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, în: idem, *Gesammelte Schriften* Bd. I/1, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M. 1990.

Scanned with CamScanner

Berger, Alfred von, *Buch der Heimat* Bd. I., Berlin 1910.
Berlin, Isaiah, *Der Nationalismus*, Frankfurt/M. 1990.
Bernatzik, Edmund (Hg.), *Die österreichischen Verfassungsgesetze mit Erläuterungen*, Wien ²1911.
Bidermann, Hermann Ignaz, *Geschichte der österreichischen Gesammt-Staats-idee 1526-1804*, 2 Bde., Neudruck Wien 1972.
Bischoff, Volker, Marino Mania, *Melting Pot-Mythen als Szenarien amerikanischer Identität zur Zeit der New Immigration*, în: Bernhard Giesen (Hg.), *Nationale und kulturelle Identität. Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewußtseins in der Neuzeit*, Frankfurt/M. 1991, 513-536.
Bistron, Julius, *Emmerich Kálmán*, Leipzig–Wien–New York 1932.
Bodi, Leslie, *Austria und Australia: Österreichbewußtsein und australische Identität*, în: Literatur und Kritik II/1995, 54-59.
Bodi, Leslie, *Ein Modell für Glasnost. Öffentlichkeit und Politik im Österreich Joseph II.*, în: Die Zeit, Hamburg 15. März 1991.
Bodi, Leslie, *System und Bewegung: Funktion und Folgen des josephinischen Tauwetters*, în: *Wien und Europa zwischen den Revolutionen (1789-1848)*. 15. *Wiener Europagespräch*, Wien 1978, 37-53.
Bodi, Leslie, *Tauwetter in Wien. Zur Prosa der österreichischen Aufklärung 1781-1795*, Frankfurt/M. 1977; Wien–Köln–Weimar ²1995.
Bodi, Marianne, *The Changing Role of Minority Languages in Australia: The European and the Asia-Pacific Nexus*. În: Journal of Multilingual and Multicultural Development 15(1994) 219-227.
Bollenbeck, Georg, *Bildung und Kultur. Glanz und Elend eines deutschen Deutungsmusters*, Frankfurt/M.–Leipzig 1994.
Bordman, Gerald, *American Musical Theatre. A Chronicle*, New York–Oxford ²1992.
Borovszky, Samuel (Hg.), *Temes vármegye*, Budapest, f.a.
Botstein, Leon, *Judentum und Modernität. Essays zur Rolle der Juden in der deutschen und österreichischen Kultur 1848 bis 1938*, Wien-Köln 1991.
Broch, Hermann, *Hofmannsthal und seine Zeit* [1947/48], în: Hermann Broch, *Schriften zur Literatur* Bd. 1. *Kritik*, Frankfurt/M. 1975.

Scanned with CamScanner

Bruckmüller, Ernst, Hannes Stekl, *Zur Geschichte des Bürgertums in Österreich*, în: Jürgen Kocka, Ute Frevert (Hg.), *Bürgertum im 19. Jahrhundert. Deutschland im europäischen Vergleich* Bd. 3., München 1988, 160-192.

Bruckmüller, Ernst, Ulrike Döcker, Hannes Stekl, Peter Urbanitsch (Hg.), *Bürgertum in der Habsburgermonarchie*, Wien–Köln 1990.

Brusatti, Otto, Wilhelm Deutschmann, *Fle Zi Wi Csá & Co. Die Wiener Operette*. 91. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, Wien 1985.

Calepinus, Ambrosii, *Dictionarium decem linguarum* ... ubi Latinis dictionibus Hebraeae, Graecae, Gallicae, Italicae, Germanicae et Hispanicae itemque nunc primo et Polonicae, Ungaricae atque Anglicae adiectae sunt ... Lugduni [= Lyon] 1585.

Certeau, Michel de, *Das Schreiben der Geschichte*, Frankfurt/M. 1991.

Certeau, Michel de, *L'opération historique*, în: Jacques Le Goff, Pierre Nora (Hg.), *Faire de l'histoire* I: *Nouveaux problèmes*, Paris 1974, 19-68.

Charmatz, Richard, *Österreichs äußere und innere Politik von 1895 bis 1914*, Leipzig–Berlin 1918.

Chartier, Roger, *Die unvollendete Vergangenheit. Geschichte und die Macht der Weltauslegung*, Frankfurt/M. 1992.

Charue-Ferrucci, Jeanine, *Le dandy à Paris et à Vienne*, în: Etudes Danubiennes 4/1 (1990) 53-63.

Chaunu, Pierre, *Europäische Kultur im Zeitalter des Barock*, Frankfurt/M. 1989.

Clyne, Michael, *Community Languages*, Melbourne 1991.

Clyne, Michael, *Österreichisches Deutsch. Zur Nationalvarietät einer plurizentrischen Sprache*. În: Literatur und Kritik II/1995, 60-67.

Collini, Stefan, *Neue Leier, neue Dreier. Forschung in den Geisteswisenschaften*, în: Kursbuch 91 (März 1988).

Csáky, Moritz, *Adel in Österreich*, în: *Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs. Von der Revolution zur Gründerzeit* I., Ausstellungskatalog Schloß Grafenegg 1984, 212-219.

Csáky, Moritz, *Der soziale und kulturelle Kontext der Wiener Operette*, în: Ludwig Finscher, Albrecht Riethmüller (Hg.), *Johann Strauss.*

Zwischen Kunstanspruch und Volksvergnügen, Darmstadt 1995, 28-65.

Csáky, Moritz, *Die Wiener Operette. Bemerkungen zu ihrem sozial-kulturellen Kontext*, în: Otto Kolleritsch (Hg.), *Vom Neuwerden des Alten. Über den Botschaftcharakter des musikalischen Theaters.* Studien zur Wertungsforschung 29, Wien-Graz 1995, 79-98.

Csáky, Moritz, *Faludi und die geistigen Strömungen seiner Zeit*, în: *Burgenländische Heimatblätter* 41 (1979) 149-156.

Csáky, Moritz, *Historische Reflexionen über das Problem einer österreichischen Identität*, în: Herwig Wolfram, Walter Pohl (Hg.), *Probleme der Geschichte Österreichs und ihrer Darstellung*, Wien 1991, 29-47.

Csáky, Moritz, *L'Aufklärung et la conscience autrichienne*, în: Roland Mortier, Hervé Hasquin (Hg.), *Unité et diversité de l'Empire des Habsbourg*, Bruxelles 1988, 173-195.

Csáky, Moritz, *La Pluralité. Pour contribuer à une théorie de l'histoire autrichienne*, în: Austriaca 33, Rouen 1991, 27-42.

Csáky, Moritz, *Le Problème du pluralisme dans la région mitteleuropéenne*, în: Miklós Molnár, André Reszler (Hg.), *Le Génie de l'Autriche-Hongrie. État, société, culture*, Paris 1989, 19-29.

Csáky, Moritz, *Pluralität und Wiener Moderne*, în: Maurice Godé, Ingrid Haag, Jacques Le Rider (Hg.), *Wien – Berlin. Deux sites de la modernité – Zwei Metropolen der Moderne*, Montpellier 1993, 233-251.

Csáky, Moritz, *Pluralité culturelle et identité. Critères d'une auto-reconnaissance transnationale sous la monarchie des Habsbourg*, în: Les Temps Modernes 48/Mai, Paris 1992, 154-170.

Dahlhaus, Carl (Hg.), *Die Musik des 18. Jahrhunderts* = Neues Handbuch der Musikwissenschaft Bd.5, Laaber 1985.

Dahlhaus, Carl, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* = Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6, Laaber 1980.

Danilo, Johann, *Das Volksleben*, în: *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild. Dalmatien*, Wien 1892.

Deschamps, Gaston, *Die moderne Frau*, în: Neue Freie Presse, 25. Dezember 1900.

Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild. Dalmatien, Wien 1892.

Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild. Ungarn, Bd. II, Wien 1891.

Doderer, Heimito von, *Tangenten. Tagebuch eines Schriftstellers 1940-1950*, München 1964.

Eötvös, Joseph von, *Die Garantien der Macht und Einheit Oesterreichs*, 4. Aufl., Leipzig 1859.

Faludi, Ferenc, *Téli éjszakák. Válogatás Faludi Ferenc prózai müveiböl*, Budapest 1978.

Falvy, Zoltán, *Danses du XVIIIe siècle en Hongrie dans la collection „Linus"*, în: Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae 13 (1971) 15-59.

Falvy, Zoltán, *Speer: Musikalisch-Türckischer Eulen-Spiegel*, în: Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae 12 (1970) 131-151.

Fischer, Jens Malte, *Fin de siècle. Kommentar zu einer Epoche*, München 1978.

Fishman, Joshua, *The Rise and Fall of Ethnic Revival: Perspectives on Languages and Ethnicity*, Berlin 1985.

Flaubert, Gustave, *Wörterbuch der Gemeinplätze*. Aus dem Französischen von Monika Petzenhauer und Cornelia Langendorf, Frankfurt/M. 1991.

Flotzinger, Rudolf, Gernot Gruber (Hg.), *Musikgeschichte Österreichs* II: *Vom Barock zur Gegenwart*, Graz-Wien-Köln 1979.

Flotzinger, Rudolf, *Ivan Zajc und das musikalische Wien um 1870*, în: Zbornik, Zagreb 1982, 7-27.

Foucault, Michel, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt/M. 1981.

Freud, Sigmund, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*. Einleitung von Peter Gay, Frankfurt/M. 1992 (= Fischer tb 10439).

Frey, Stefan, *Franz Lehár oder das schlechte Gewissen der leichten Musik*, Tübingen 1995.

Friedell, Egon, *Kulturgeschichte der Neuzeit*, München, f.a.

Friesinger, Herwig, Brigitte Vacha, *Die vielen Väter Österreichs. Römer, Germanen, Slawen. Eine Spurensuche*, Wien 1987.

Scanned with CamScanner

Frisby, David, *Fragmente der Moderne. Georg Simmel, Siegfried Kracauer, Walter Benjamin*, Rheda-Wiedenbrück 1989.
Gál, György Sándor, Vilmos Somogyi, *Operettek könyve. Az operett regényes története*, Budapest 1976.
Galamb, Sándor, *A magyar operett elsö évtizedei*, în: Budapesti Szemle 204 (1926) 359-390.
Garber, Klaus, *Barock und Moderne im Werk Benjamins*, în: Martin Lüdke, Delf Schmidt, *Verkehrte Welten. Barock, Moral und schlechte Sitten*. Kursbuch 29/1992, 28-46.
Gartmann, Thomas, *Musikalische Denkprozesse. Annäherungen an Luciano Berios Instrumentalwerke*, în: Neue Zürcher Zeitung 11./12. März 1995 (Nr. 59), 49.
Gáspár, Margit, *A múzsák neveletlen gyermeke. A könnyüzenés szinpad kétezer éve*, Budapest 1963.
Gay, Peter, *Freud, Juden und andere Deutsche. Herren und Opfer in der modernen Kultur*, Hamburg 1986.
Geertz, Clifford, *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*, Frankfurt/M. ³1994.
Geertz, Clifford, *Kulturbegriff und Menschenbild*, în: Rebekka Habermas, Niels Minkmar (Hg.), *Das Schwein des Häuptlings. Sechs Aufsätze zur Historischen Anthropologie*, Berlin 1992, 56-82.
Geertz, Clifford, *The Interpretation of Cultures*, New York 1973.
Gellner, Ernest, *Nationalismus und Moderne*, Berlin 1991.
Giegl, Julius (Hg.), *Die Staatsgrundgesetze*, Wien, 8. Aufl. 1909.
Glanz, Christian, *Aspekte des Exotischen in der Wiener Operette am Beispiel der Darstellung Südosteuropas*, în: Musicologica Austriaca 9 (1989), 75-89.
Gracián, Baltasar, *Handorakel und Kunst der Weltklugheit*. Deutsch von Arthur Schopenhauer, mit einer Einleitung von Karl Voßler, Stuttgart 1967.
Graff, Kurt, *Die jüdische Tradition und das Konzept des autonomen Lernens*, Weinheim–Basel 1980.
Grassl, Wolfgang, Barry Smith, *A Theory of Austria*, în: J. C. Nyiri (Hg.), *Von Bolzano zu Wittgenstein. Zur Tradition der österreichischen Philosophie*, Wien 1986, 11-30.

Scanned with CamScanner

Greenblatt, Stephen, *Kultur*, în: Moritz Baßler (Hg.), *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*, Frankfurt/M. 1995, 48-59.
Greiner, Ulrich, *Der Tod des Nachsommers. Aufsätze, Porträts, Kritiken zur österreichischen Gegenwartsliteratur*, München–Wien 1979.
Greve, Ludwig, Werner Volke, *Jugend in Wien. Literatur um 1900. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar*, Marbach am Neckar [2]1987.
Grossberg, Laurence, Cary Nelson, Paula Treichler (Hg.), *Cultural Studies*, New York–London 1992.
Grun, Bernard, *Gold und Silber. Franz Lehár und seine Welt*, München–Wien 1970.
Grun, Bernard, *Kulturgeschichte der Operette*, Berlin 1967.
Hadamowsky, Franz, Otte Heinz, *Die Wiener Operette*. Ihre Theater- und Wirkungsgeschichte, Wien 1947.
Hamann, Brigitte (Hg.), *Kronprinz Rudolf, „Majestät ich warne Sie...". Geheime und private Schriften*, München–Zürich 1987.
Hanák, Péter, *Jászi Oszkár dunai patriotizmusa*, Budapest 1985.
Hanák, Péter, *The Cultural Role of the Vienna-Budapest Operetta*, în: *Budapest and New York. Studies in Metropolitan Transformation: 1870-1930*, ed. by Thomas Bender and Carl E. Schorske, New York 1994, 209-223.
Hanák, Péter, *Ungarn in der Donaumonarchie. Probleme der bürgerlichen Umgestaltung eines Vielvölkerstaates*, Wien-München-Budapest 1984.
Hanák, Péter, Mucsi Ferenc (Hg.), *Magyarország Története* VII: 1980-1918, Budapest 1978.
Hanf, Theodor, *Konfliktminderung durch Kulturautonomie. Karl Renners Beitrag zur Frage der Konfliktregelung in multiethnischen Staaten*, în: Erich Fröschl, Maria Messner, Uri Ra'anan (Hg.), *Staat und Nation in multi-ethnischen Gesellschaften*, Wien 1991, 61-90.
Hanisch, Ernst, *Der lange Schatten des Staates. Österreichische Gesellschaftsgeschichte im 20. Jahrhundert*, Wien 1994.
Hanslick, Eduard von, *Die moderne Oper*, Berlin 1892.
Hauser, Arnold, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München 1967.

Scanned with CamScanner

Herczeg, Ferenc, *Emlékezései. A várhegy. A gótikus ház*, Budapest 1985.
Herzl, Theodor, *Briefe und Tagebücher*, hg. von A. Brein, H. Greive, M. Scharf, J. H. Schoeps, Bd. 1: *Theodor Herzls Briefe und autobiographische Notizen 1866-1895*, bearb. von Johannes Wachten, Berlin 1983.
Heuberger, Richard, *Der Opernball (Textbuch)*, Wien–Leipzig, f.a.
Hilmar, Ernst, *Zemlinsky und Schönberg*, în: Otto Kolleritsch (Hg.), *Alexander Zemlinsky. Tradition im Umkreis der Wiener Schule*, Graz 1976, 55-79.
Hobsbawm, Eric, Terence Ranger (ed.), *The Invention of Tradition*, Cambridge 1994 [1983].
Hobsbawm, Eric J., *Die Blütezeit des Kapitals. Eine Kulturgeschichte der Jahre 1848-1875*, Frankfurt/M. 1980.
Hofmannsthal, Hugo von, Arthur Schnitzler, *Briefwechsel*, hg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler, Frankfurt/M. 1983.
Hofmannsthal, Hugo von, Leopold von Andrian, *Briefwechsel*, hg. von Walter H. Perl, Frankfurt/M. 1968.
Hofmannsthal, Hugo von, *Gesammelte Werke*, *Dramen* V: *Operndichtungen*, hg. von Bernd Schoeller, Rudolf Hirsch, Frankfurt/M. 1979.
Hofmannsthal, Hugo von, *Gesammelte Werke*, *Reden und Aufsätze* I: 1891-1913; II: 1914-1924; III: 1925-1929, *Buch der Freunde, Aufzeichnungen 1889-1929* = Gesammelte Werke in zehn Bänden, hg. von Bernd Schoeller und Rudolf Hirsch, Frankfurt/M. 1979-1980.
Hofmannsthal, Hugo von, *Operndichtungen*, hg. von Juliane Vogel, Salzburg–Wien 1994.
Hörnigk, Philipp Wilhelm von, *Österreich über alles, wann es nur will*, hg. von Gustav Otruba, Wien 1964.
Horváth, Zoltán, *Magyar századforduló*, Budapest ²1974.
Ilg, Albert (Hg.), *Kunstgeschichtliche Charakterbilder aus Österreich-Ungarn*, Prag–Wien–Leipzig 1893.
Jacob, Heinrich Eduard, *Johann Strauss und das neunzehnte Jahrhundert. Geschichte einer musikalischen Weltherrschaft (1819-1917)*, Amsterdam 1937.
Jacob, P. Walter, *Jacques Offenbach mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek b. Hamburg 1988.

Scanned with CamScanner

Jäger-Sunstenau, Hanns, *Statistik der Nobilitierungen in Österreich 1701-1918*, în: Gerhard Geßner (Hg.), *Österreichisches Familienarchiv. Ein genealogisches Sammelwerk* Bd. 1, Neustadt an der Aisch 1963, 3-16.

Jászi, Oszkár, *A nemzeti államok kialakulása és a nemzetiségi kérdés*, hg. György Litván, Budapest 1986.

John, Michael, Albert Lichtblau, *Schmelztigel Wien – einst und jetzt. Zur Geschichte und Gegenwart von Zuwanderung und Minderheiten*, Wien–Köln 1990.

Jókai, Mór, *A Cigánybáró. Sárga rózsa. Jókai Mór munkái*, Bd. 33., Budapest f.a. [1993].

Joós, Ferenc, *A vándorszinészettől az Állami Szinházig. Kecskemét szinészetének krónikája*, Kecskemét 1957.

József Föherczeg [Arhiducele Joseph], *A czigányokról, a czigányok történelme, életmódja, néphite, népköltészete, zenéje, nyelve és irodalma*, Budapest 1894.

József Föherczeg [Arhiducele Joseph], *Czigány nyelvtan. Románo csibákero sziklaribe*, Budapest 1888.

Käfer, István, *Az egyetemi nyomda négyszáz éve (1577-1977)*, Budapest 1977.

Kálmán, Emmerich, *Gräfin Mariza*. Operette in 3 Akten von Julius Bammer und Alfred Gründwald. Musik von Emmerich Kálmán, Wien–Leipzig 1924.

Kann, Robert A., *Das Nationalitätenproblem der Habsburgermonarchie*, Bd. 2: *Ideen und Pläne zur Reichsreform*, Graz-Köln ²1964.

Keller, Otto, *Die Operette in ihrer geschichtlichen Entwicklung. Musik, Libretto, Darstellung*, Leipzig–Wien–New York 1926.

Keresztesy, Sándor, *Miskolcz szinművészetének története* 1753-tól 1904-ig, Miskolcz 1903.

Kessler-Harris, Alice, *Cultural Locations. Positioning American Studies in the Great Debate*, în: American Quarterly 44 (1992).

Király, Péter (ed.), *Typographia Universitatis Hungaricae Budae 1777-1848*, Budapest 1983.

Klotz, Volker, *Bürgerliches Lachtheater. Komödie, Posse, Schwank, Operette*, München 1980.

Scanned with CamScanner

Klotz, Volker, *Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*, München–Zürich 1991.

Klügl, Michael, *Erfolgsnummern. Modelle einer Dramaturgie der Operette*, Laaber 1992.

Knepler, Georg, *Karl Kraus liest Offenbach. Erinnerungen, Kommentare, Dokumentation*, Berlin 1984.

Kohák, Erazim, *Masaryk und die Monarchie: Versuch einer Demythisierung*, în: Josef Novák (Hg.), *On Masaryk. Texts in English and German = Studien zur österreichischen Philosophie* Bd. XIII, hg. von Rudolf Haller, Amsterdam 1988, 363-390.

Koltai, Virgil, *Györ szinészete* II: 1849-töl 1885-ig, Györ 1890.

Konstantinovic, Zoran, *Deutsche Reisebeschreibungen über Serbien und Montenegro*, München 1960.

Koselleck, Reinhard, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfrut/M. 1979.

Kosztolányi, Dezsö, *Szinházi esték*, Bd. 2, Budapest 1978.

Kotlan-Werner, Henriette, *Kunst und Volk. David Josef Bach 1874-1947*, Wien 1977.

Kracauer, Siegfried, *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*, Frankfurt/M. 1980.

Kraus, Karl, *Die Demolirte Literatur* (1897; 5. Aufl. 1899), în: Karl Kraus, *Frühe Schriften 1892-1900*, hg. von Johann J. Braakenburg, Bd. 2, München 1979.

Kraus, Karl, *Ernst ist das Leben, heiter war die Operette*, în: Die Fackel 12. Jahr, Nr. 313-314, 31. Dezember 1910, 13-16.

Kraus, Karl, *Grimassen über Kultur und Bühne*, în: Die Fackel 10. Jahr, Nr. 270-71 (19. Jänner 1909), 1-18.

Krieger, Karl-Friedrich, *Die Habsburger im Mittelalter. Von Rudolf I. bis Friedrich III.*, Stuttgart–Berlin–Köln 1994.

Krones, Franz, *Grundriß der Öesterreichischen Geschichte*, Wien 1882.

Kürnberger, Ferdinand, *Briefe an eine Freundin*, hg. von Otto Erich Deutsch, Wien 1907.

Kürnberger, Ferdinand, *Geschichte meines Passes. Eingabe an Se. Eszellenz den Staatsminister Grafen Belcredi. Persönlich*

Werner Schröder (Hg.), *Frühmittelalterliche Ethnogenesen im Alpenraum*, Sigmaringen 1985, 97-151.

Wolfram, Herwig, *Grenzen und Räume. Geschichte Österreichs vor seiner Entstehung*, Wien 1995.

Wunberg, Gotthart (Hg.), *Das Junge Wien. Österreichische Literatur- und Kunstkritik 1887-1902*, 2 Bde, Tübingen 1976.

Zeitschrift von und für Ungern zur Beförderung der vaterländischen Geschichte, Erdkunde und Literatur, hg. von Ludwig von Schedius, 1 (Pesth 1802).

Zelinsky, Hartmut, *Der „Weg" der „Blauen Reiter"*, în: Arnold Schönberg, Wassily Kandinsky, *Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Beziehung*, hg. von Jelena Hahl-Koch, München 1983, 223-270.

Zöllner, Erich, *Der Österreichbegriff. Formen und Wandlungen in der Geschichte*, Wien 1988.

Zuckerkandl, Bertha, *Österreich intim. Erinnerungen 1892-1942*, hg. von Reinhard Federmann, Frankfurt/M.-Berlin-Wien 1970.

Zweig, Stefan, *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Hamburg 1982.

Zweig, Stefan, *Sigmund Freud*, în: idem, *Die Heilung durch den Geist* [1931], Frankfurt/M. 1993, 273-380.

Scanned with CamScanner

Postfață

Personalitate prodigioasă a istoriografiei austriece, profesorul Moritz Csáky este cunoscut și recunoscut în cercurile specialiștilor prin studiile sale despre fenomenologia Europei Centrale (pe care, din motive întemeiate, o numește Zentraleuropa și nu Mitteleuropa), despre modernitatea vieneză de la turnanta secolelor al XIX-lea și al XX-lea, și mai cu seamă despre 'pluralitate' ca trăsătură definitorie a identității spațiului central-european. *Ideologia operetei și modernitatea vieneză. Un eseu de istorie culturală* este volumul care a contribuit în chip decisiv, odată cu prima sa ediție din anul 1996, la puternica profilare a autorului său în geometria dezbaterilor culturale și istorice ale momentului. Această carte, prima din opera sa tradusă în România, proiectează în fața cititorilor imaginea unui multiplu expert în istoria și teoria culturii, voce dintre cele mai autorizate pentru a se pronunța asupra conceptelor de modernitate – postmodernitate – globalizare. Omul din spatele cărților se situează el însuși la interferența mai multor identități: născut la 3 aprilie 1936 în Levoča (Lőcse, Leutschau), Slovacia, studiază filozofia, teologia, muzicologia, istoria și etnologia la Roma, Paris și Viena, între 1984 și 2004 este profesor la Institutul de istorie al Universității din Graz ca titular al Catedrei de istoria Austriei. După aproximativ trei decenii de neîntreruptă activitate universitară, este ales în 1998 membru al Academiei de Științe a Austriei și, în același an, membru corespondent al Academiei de Științe a Ungariei. Implicat activ în dinamica mediului academic, fondează la Viena în 1982 Societatea Austriacă pentru studierea secolului al XVIII-lea, pe care o conduce până în 1990, este între 1988 și 1997 vicepreședinte al Fondului pentru susținerea cercetării științifice (FWF), iar între 1992/3 și 1995 inițiază și prezidează Centrul internațional de cercetare pentru studii culturale (IFK) din Viena; în aceeași perioadă se alătură Comitetului permanent pentru științe sociale al European Science Foundation (ESF) din Strasbourg,

Scanned with CamScanner

fiind numit membru al Consiliului științific de la Collegium Budapesta între 1994 și 1997. Spirit rafinat, de mare suprafață și precizie a analizelor, cu o deosebită noblețe în suflet și faptă, înființează și coordonează la Universitatea din Graz – din rațiunea de a imprima temelor privilegiate din cercetările sale dinamismul unei inteligențe carteziene și de a insufla cu generozitate încredere tinerilor colegi din jurul său – grupul de cercetare „Modernitatea: Viena și Europa Centrală în jurul anului 1900". Recunoscut drept redutabil critic de idei, Moritz Csáky devine în 2000 profesor asociat la Facultatea de Litere a Universității Laval, Québec, Canada, iar între 1997 și 2009 este desemnat președinte al Comisiei de literatură și studii culturale al Academiei de Științe din Austria și Ungaria. Observator atent și analist nuanțat al vieții culturale, sociale și politice central-europene, a fost recompensat, printre altele, în 1969 cu premiul Leopold Kunschak, în 1982 cu premiul Anton Gindely pentru istoria Monarhiei dunărene, decernat la Budapesta, în 1994 cu Prix Europe, la Strasbourg, în 1998 cu premiul de stat Karl von Vogelsang pentru istoria științelor sociale (din care, prin donația făcută Academiei de Științe a Austriei, a instituit o platformă de susținere pentru tinerii cercetători), în 2006 a fost distins cu Medalia de aur a Academiei de Științe din Slovacia, iar în 2011 i-a fost decernat la Budapesta premiul Imre Henszlmann.

Toate cărțile sale stau mărturie preocupării constante pentru aspectele diverse ale istoriei și culturii central-europene, a căror analiză se împletește strâns cu proiecția lor în actualitate, în emergența prezentului: *Der Kulturkampf in Ungarn* („Lupta culturală în Ungaria", 1967), *Von der Aufklärung zum Liberalismus. Studien zum Frühliberalismus in Ungarn* („De la Iluminism la liberalism. Studii despre liberalismul timpuriu din Ungaria", 1981), *Ideologie der Operette und Wiener Moderne. Ein kulturhistorischer Essay* (*Ideologia operetei. Un eseu de istoria culturii*, 1996, cu o a doua ediție apărută în 1998, succedată de traduceri în maghiară, slovenă, rusă și acum în limba română), *Das Gedächtnis der Städte. Kulturelle Verflechtungen – Wien und die urbanen Milieus in Zentraleuropa* („Memoria orașelor. Interferențe culturale – Viena și mediile urbane din Europa Centrală", 2010); editează, de asemenea, împreună cu un grup de colaboratori jurnalele lui

Hermann Bahr, publicate în cinci volume la editura Böhlau, între 1994 și 2003.

După mai multe articole și sinteze dedicate paradigmei Europei Centrale ca spațiu cultural complex, Moritz Csáky se apleacă cu rigoare academică și analogii subtile asupra unui aspect întrucâtva mai particularizat: opereta ca loc al memoriei colective la sfârșit de secol vienez. Fără a se erija într-un studiu muzicologic, fără a-și propune o analiză a calităților artistice sau ale reprezentațiilor ei scenice, autorul reașează opereta vieneză în contextul vremii și al vremurilor, demonstrând că este un produs specific și un ferment al „pluralității" Imperiului habsburgic, ce poartă însemnele realităților interne etnice, culturale, lingvistice, sociale și politice ale spațiului unde ia naștere și pe care îl transpune pe scenă, dar și al interferenței atât de diferitelor tipuri de civilizație europeană coexistente pe acest teritoriu. Muzica operetei împrumută elemente folclorice ale tuturor popoarelor din regiune, absorbind toată bogăția pluralistă a culturii popoarelor din proximitate. „De îndată ce răsună într-un colț uitat al Ungariei ariile unei operete vieneze, ascultătorii își recunosc imediat propriile melodii (elemente): ei se recunosc în ele; dar receptează în același timp și nota 'străină', așa încât, imperceptibil, nota 'străină' devine și ea a lor; polca, valsurile vieneze erau la ele acasă la nunțile din Ungaria, ca și ceardașul, poloneza sau polca cehească în sălile de dans din Viena", scria Moritz Csáky într-un articol apărut în 1989. în cadrul investigației sale de istorie a culturii, autorul pledează de la bun început pentru o examinare a operetei în accepțiunea inițială pe care aceasta o avea în rândul contemporanilor săi – ca una dintre cele mai importante forme de divertisment ale momentului de plină înflorire. „Lectura" genului artistic ca spațiu de comunicare plurivalent se susține printr-o dublă investigație arheologică: a mentalităților populației urbane din regiune și a multiplelor coduri înscrise astfel în geneza operetei vieneze, aceasta din urmă fiind adesea relegată în facilitate și inevitabil marcată de o atare ereditate în receptare, necesitând deci o relectură critică și o analiză socio-culturală. Cu o acuitate critică remarcabilă și reală erudiție este urmărită convergența formelor mentale, traiectelor, imaginilor, compoziției și alegerii codurilor, camuflate într-o extraordinară diversitate

Scanned with CamScanner

retorică, ce înfățișează uimitoarea efervescență socio-culturală a noii manifestări scenice ca obiect și consecință firească a ceea ce se înțelege prin modernitatea vieneză.

*

Care ar putea fi oare sensul unei jalonări în opereta românească, ținând seama de diferența ei specifică față de biografia internă și externă a produselor artistice corespondente din Monarhia bicefală, de profilul lor componistic, și care, fără să caute legitimare în fața instanțelor marilor culturi, este una de interferență?

Un posibil răspuns este faptul că autorul volumului nu și-a dorit doar o 'traducere culturală', pentru a folosi conceptul lui Homi Bhabha, ci o introducere, o completare a fizionomiei vieneze a genului printr-o trecere în revistă a ceea ce se prefigurează ca momente notabile ale creației autohtone de operetă din jurul anului 1900. Spre a da curs solicitării de a întregi printr-un cuvânt introductiv imaginea genului muzical dintr-un mic areal central-european neavut în vedere în demersul său, și întrucât specialistul pe care se conta pentru concretizarea acestui deziderat nu a mai reușit să își finalizeze textul, modestele considerații de mai jos asupra operetei românești s-au bazat pe sintezele, uneori grevate de coloraturi ideologice specifice perioadei de apariție, publicate de Titus Moisescu și Miltiade Păun (*Opereta: ghid*, 1969), George Sbârcea (*Opereta și lunga ei poveste*, 1985) și Zeno Vancea (*Creația muzicală românească: sec. XIX-XX*, 1968).

Nu este mai puțin adevărat că, datorită marginilor cuprinzătoare ale acestui demers scenic reprezentat de operetă, ea este un fenomen al timpului ce depune un efort de sincronizare culturală cu marele public, mizând, printr-o oportunitate strategică, pe flatarea unor categorii sociale, iar prin referința percutantă la temele actualității, pe adeziunea lui. Tocmai de aceea câteva repere în spectrul producțiilor care intră în această zonă ar putea readuce în actualitate interesul pentru repertoriul autohton, repertoriu care nu mai figurează decât prea rar pe afișele teatrelor și operelor, deși odinioară atât de popularul „Mugurel de cântec românesc" din *Lăsați-mă să cânt* de Dendrino a constituit unul dintre șlagărele cu mare succes 'de public', exclamare susceptibilă a

Scanned with CamScanner

acoperi o năzuință și chiar o necesitate pentru individualizarea scenei muzicale românești.

Inflexiuni ale unor noi forme ritmice și melodice și un tipar al dramaturgiei ancorate în viața contemporană sunt sesizabile fie și numai dacă rememorăm câteva momente determinante pentru acest gest artistic românesc, ce se justifică prin paginile cândva ovaționate din deja amintita *Lăsați-mă să cânt* și *Lysistrata* – ambele de Gherase Dendrino, sau *Eternele iubiri* de George Grigoriu, *Plutașul de pe Bistrița* și *Ana Lugojana* de Filaret Barbu, *Crai nou* de Ciprian Porumbescu, ori *Culegătorii de stele, Leonard* și *Soarele Londrei* de Florin Comișel.

Pentru o mai bună înțelegere a condițiilor de apariție ale unei operete în România, este necesar fără doar și poate un bilanț complex al acelui cadru în care au proliferat în a doua jumătate a secolului al XIX-lea ideile de emancipare socială și națională; interesul cultural romantic pentru folclor, ca izvor al caracterului autohton al muzicii românești și al unui limbaj muzical care să transporte ideea de cultură națională a însoțit procesul de ascensiune a burgheziei, poate și ca expresie a întăririi deopotrivă a idealismului unei conștiinte constituante și a realismului spațiului existențial, iar în ceea ce privește creația cultă, aceasta își extrăgea inspirația din filonul popular, în conformitate cu spiritul vremii, constituind marca doritului specific național. Cu toate delimitările culturii populare în cadrul sistemului cultural (nedorind să impună eventuale scalări valorice, muzicologii juxtapun însă „muzica populară" „muzicii culte", „cultura minoră" „culturii majore"), între cei doi poli considerați diametral opuși s-a menținut mult timp un permanent schimb de valențe, în vogă fiind pe atunci definiția dată de Bogdan Petriceicu Hasdeu, conform căruia „folclorul reflectă întregul trai prezent și trecut al unui popor". Folcloristica muzicală distinge trei repere de evoluție pe scara diacronică: etapa strângerii de mărturii despre folclor, ce are loc până la jumătatea secolului al XIX-lea; etapa romantică, cu o conturare mai pregnantă a ideii de folclor în muzică (după jumătatea secolului, încă aproximativ două decenii); și etapa ancorată în cercetarea științifică, bazată pe stabilirea unor reglementări clare de culegere, diferențiere și prelucrare, care durează până în

prezent. Primele încercări coerente de valorizare a potențialului cântecului țărănesc datează din 1889 și au fost întreprinse de Gavriil Musicescu prin armonizarea, prelucrarea și publicarea unor melodii populare cu o autentică obârșie rurală („12 melodii naționale... pentru cor mixt și pian"). Pe de altă parte înrâurirea exercitată de muzica „de consum", destinată publicului burghez central-european, s-a manifestat de timpuriu în zonele urbane din Principate, prin forme muzicale preluate tale quale, și chiar prin prezența unor muzicieni „importați" din „vest". Cea dintâi fanfară militară este înființată la Iași în anul 1830, sub îndrumarea dirijorului François Rouschitski, urmat la conducerea ei de capelmaistrul Joseph Herfner. În timp ce instrumentele trebuiau procurate prin subscripție publică, membrii fanfarei, atât dirijorii, cât și interpreții, erau angajați din străinătate, astfel că și repertoriul era compus din mazurci, polci, poloneze. Până în 1864, toate garnizoanele militare dispuneau de fanfare, în Transilvania și Banat ele având rol festiv, de „ordin militar". După anul 1850, pe lângă fanfarele militare în care au avut ocazia să se formeze cei mai mulți dintre dirijorii țărani din Banat, au apărut și formațiile sătești, civile, și astfel s-a pus accentul pe specificul național, deșteptând în același timp gustul populației rurale pentru muzică. Convergența acestor două direcții s-a conturat însă fără dificultăți: la prima școală de muzică înființată în 1833 la București („Școala de muzică a societății filarmonice", care urmărea să ofere tuturor tinerilor talentați posibilitatea să studieze arta dramatică și muzica), își face loc retorica ideilor progresiste, în așa fel încât atunci când conducerea claselor de canto și muzică instrumentală este preluată de Ioan Andrei (Johann Andreas) Wachmann, budapestan cu studii la Viena, el reușește să coaguleze în jurul său un grup de tineri de talent, și totodată intențiile sale artistice, punând în scenă primul vodevil românesc, *Triumful amorului*, jucat pentru prima dată la 11 decembrie 1835, pentru care Wachmann a compus muzica. După mai multe sincope și cu ajutorul lui Costache Caragiale, Wachmann reușește să regrupeze membrii ansamblului, pe foștii săi elevi, și să investească în formarea de noi muzicieni, care, deși nu aveau o pregătire de nivel înalt, au adus trupei de operetă Wachmann-Caragiale un mare succes prin cele 67 de operete și vodeviluri jucate doar în decursul câtorva ani.

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

Și la Iași a funcționat un așezământ cultural similar: „Conservatorul filarmonico-dramatic", înființat la 15 noiembrie 1836 de un comitet de inițiativă din care făceau parte Gheorghe Asachi și Vasile Alecsandri, dar care, în ciuda succeselor inițiale, a fost desființat nu după mult timp.

Chiar dacă inspirația folclorică a fost încă de la început perceptibilă, opereta românească, a cărei traiectorie o urmărea îndeaproape, în mod inevitabil, cel puțin în anii primelor încercări, pe cea a teatrului, a cunoscut cele mai marcante efecte în evoluția sa pe coordonate estetice după 1950, prin noi teme, concepții și limbaje muzicale, Conservatorul fiind fondat abia în 1864. Fenomenul decisiv din peisajul acestei specii artistice îl constituie apariția pe scena culturală a unei foarte populare forme a teatrului muzical din acea vreme, vodevilul. Înscriindu-se în tradiția vodevilului francez, el cultiva un caracter militant, o funcție moralizatoare ca mijloc de satirizare a tarelor societății. Critica apelează, urmând linia modelului francez, la ironie, la personaje în tușă groasă și la un conflict facil; muzica preia însă din tezaurul folcloric călușarii, jocul păpușarilor, drăgaica, irozii, mocănașul, iar din cântecul mahalalei urbane inflexiunile lăutărești. Perioada de început, caracterizată prin ideea renașterii naționale, sentimentele patriotice și avântul revoluționar premergător Unirii, asumarea unui profesionalism ce lipsea din creațiile anterioare, a fost dominată de un număr redus de muzicieni care și-au confirmat valoarea și au schițat un perimetru propriu de creație, de conturare a unui tipar românesc de operetă, cu toată zestrea epigonică a împrumuturilor din lumea din care provenea majoritatea muzicienilor din Principate; de acele vremuri se leagă, în pofida șovăielilor sau naivităților primilor pași, numele unui Alexander Flechtenmacher, Ludwig Wiest, Ioan Andrei (Johann Andreas) Wachmann, Henry Ehrlich, Josef Herfner, Dimitrie Florescu, Gheorghe Burada, și lucrările unor compozitori (Elena Asachi, Philip Caudella, François Rouschitski) care și-au propus să contribuie la îmbogățirea conștiinței culturale naționale, opere marcate însa de o cantonare în pastișă. Muzicienii timpului erau solicitați să scrie muzică pentru piese de teatru, începând acum să descopere cântecele și jocurile populare, lărgindu-și astfel orizontul bazat pe muzica orășenească, cu împrumuturi lăutărești.

În lipsa surselor directe de informare, existau cercuri care pledau pentru progresul acestei lumi rămase în urmă; referindu-se la aportul folclorului pe scena teatrului și tipul de abordare al aspirației pentru o viață mai bună, Vasile Alecsandri nota, de pildă: „fiindcă la noi nu posedăm nici libertatea tribunei, nici arma zilnică a jurnalismului, am proiectat să-mi fac din teatru un organ spre biciuirea moravurilor rele și a ridicolelor societății noastre!" iar cu o altă ocazie mărturisea: „Eu am existat pentru neamul românesc numai în ziua când stihurile mele au răsunat sub arcușul lui Flechtenmacher". Alexander Flechtenmacher (1823-1898) a avut de altfel intuiția de a considera folclorul drept sursa predilectă a unei noi expresii muzicale, iar plasarea pe această orbită și lucrul în spiritul unei modernizări s-a vădit a fi una dintre reușitele creației sale. El evadează din corsetul romanțelor și ariilor sentimentale, realizând o muzică împrospătată cu nuanțe de originalitate prin inserții din folclor: „Moldoveanul, fără vamă, merge liber la Buzău, / Și Munteanul se-ntâlnește cu al lui frate din Ceahlău" este textul unui cântec de Flechtenmacher adesea intonat, intitulat „Cântec popular". Muzica lui Flechtenmacher, conectată la aspirațiile sociale și naționale ale locuitorilor Principatelor Române și al cărei caracter național era receptat ca atare în ziarele vremii, a fost compusă în mare parte pentru vodevilurile și comediile lui Alecsandri: *O nuntă țărănească în Moldova* (1848), *Cucoana Chirița* (1850), *Arvinte și Pepelea* (1869), *Chirița în provincie* (1871), unde sunt reprobate corupția, carierismul, parvenitismul. Savoarea autohtonă îmbinată cu satirizarea mentalității deformate a vremurilor este continuată de preocuparea pentru politica momentului, în *Cinel-cinel* și *„Iancu Jianu căpitan de haiduci*, sau de demascarea lăcomiei și a lipsei de scrupule în *Iorgu de la Sadagura* și *Piatra din casă.* Așa cum în acele vremuri aspirațiile tindeau spre o recuperare a pregnanței naționale în reprezentări, muzicianul a știut să pună în valoare în opereta *Baba Hârca* (cu premiera la Teatrul Național din Iași, la 26 decembrie 1848, libretul fiind semnat de Matei Millo) fuziunea elementelor specifice folclorului românesc cu cele ale muzicii occidentale. După investiția în acompaniamentul amplu al orchestrei, corului și soliștilor, se mizează și pe o funcție dramatică sporită, imaginile create și dramaturgia muzicală specifică materializând provocarea

Scanned with CamScanner

venită din contactul cu folclorul. Aducerea în scenă a țăranilor îmbrăcați în costume naționale, inserția horelor, sârbelor și tărășelului reprezintă o componentă importantă în succesul repurtat atunci și mai târziu. Această primă etapă artizanală (definită de George Sbârcea ca „operetă veche") cunoaște după 1860 un evident salt calitativ, prin trecerea de la vodevil la genul superior al operetei propriu-zise.

Deși succesele individuale ale unor compozitori au fost remarcabile în epocă, drumul până la consacrarea imaginii unei operete românești se dovedește lung, incluzând și muzica de scenă, treaptă superioară vodevilului în ceea ce privește calitatea actului artistic. în această perioadă se distinge compozitorul George Stephănescu (1843-1925), îndeosebi cu lucrarea sa dramatică de mare success, feeria muzicală *Sânziana și Pepelea* (1880), unde pe un text aparținând lui Vasile Alecsandri sunt așezate față în față universul real (Sânziana, Pepelea, poporul, curtenii, Papură Vodă) și cel fantastic (Zâna bună, Zâna rea), cărora le corespunde planul elementelor folclorice în antinomie cu cele de salon. Meritul lui Stephănescu este acela de a scoate în evidență caracterul românesc al muzicii, nu în ultimul rând prin reliefarea isteţimii omului din popor și prin diferențierea caracterului muzical în funcție de personaj: factură rurala (Pepelea), lirică (Sânziana), comică (Pârlea), grotescă (zmeul). Antologiile de specialitate consideră *Crai nou* al bucovineanului Ciprian Porumbescu (1853-1883) drept întâia operetă românească, reunind atributele specifice operetei vieneze (galopul, marșul, valsul) într-o reușită omogenitate cu specificul popular și atmosfera locului (hora, melodii lăutărești, romanțe), pe linia deschisă de Alecsandri, Flechtenmacher și Waldmann.

Pe fondul receptării entuziaste de care s-a bucurat de la început opereta vieneză în România (*Liliacul* a fost reprezentat pentru prima dată la Teatrul Național din București, în 1891, sub conducerea muzicală a lui George Stephănescu, Paul Gusty semnând traducerea libretului; *Văduva veselă* – la 15 iunie 1906, de compania lirică Constantin Grigoriu, în Parcul Oteteșeleanu; *Voievodul țiganilor* – la 9 ianuarie 1890, pe scena Teatrului Național din București, într-o singură stagiune reprezentându-se 32 de spectacole, cu versiunea românească a libretului semnată de V. Timuș și M. Păun), afluxul de compozitori

Scanned with CamScanner

români de operetă este unul intens pentru perioada permanentei sincronizări a ritmurilor culturii române cu influențele celei europene: Eduard Caudella (1841-1924) cu *Olteanca*, Tudor Flondor (1862-1908) cu *Noaptea Sfântului Gheorghe* și *Nuntă țărănească*, Ion Vidu (1863-1931) cu *Floarea Ghimeșului*, Tiberiu Brediceanu (1877-1968) cu *La șezătoare*, Ioan Hartulary Darclée (1886-1969) cu *Amorul mascat* și *Anonima Potin (Amazoana)*, Ionel Brătianu (1885-1921), a cărui operetă *Dragostea Corinei* a fost reprezentată de cincizeci de ori, record neatins până atunci de vreo operetă românească. Este evident interesul compozitorilor pentru utilizarea elementelor românești, pentru filonul popular ca gen de sine stătător și nu neapărat ca anticameră a modelelor occidentale, cu toate acestea persistă încă multă vreme un decalaj inevitabil între producția de piese muzicale autohtone și culmile operetei moderne, cu o interpretare vocal-instrumentală și o orchestrație corespunzătoare. Maturizarea formei lirico-dramatice a operetei are loc abia odată cu impactul dezvoltării accelerate generate de procesul de urbanizare; ea devine și în România (prin Filaret Barbu, Viorel Doboș, Elly Roman, Florin Comișel sau Gherase Dendrino) un mod de acordare la gustul marelui public, mizând, printr-o oportunitate strategică, pe flatarea unor categorii sociale, iar prin referința percutantă la temele actualității, pe adeziunea lui. Astfel conținuturile reflectate erau legate de electrificarea satelor, a minorităților naționale, a muncii la baraje, dar acești compozitori marchează vremurile „noii operete" de după 1950, indicând schimbările sociale, de sistem, de mentalitate aduse de diversele întreprinderi economice, adaptarea socio-culturală a orașelor la noul statut, depășind astfel limitele temporale ale genului din perioada de glorie a operetei vieneze.

Chiar dacă dialogul ideilor muzicale a avut mai mult de așteptat în România, iar mecanismele artistice au fost întrerupte de fronturi ideologice, generații succesive de compozitori români de operetă au încercat o sincronizare cu fenomenul muzical european, aducând indiscutabil un suflu autohton și un entuziasm național de neignorat inclusiv pentru publicul urban. Prioritățile momentelor istorice fiind altfel așezate pe scara diacronică, ele se reflectă și în gestul creator, temele epocii situate sub emblema schimbărilor modernizării, a

Scanned with CamScanner

înlocuirilor vertiginoase de sistem, trimit limbajul etnic și cântecele de sorginte folclorică în reminiscențele amintirii.

*

Ca teatru al actualității prin definiție, opereta vieneză se remarcă prin dozajul între pluriculturalitate și o geografie internă impozantă, ambele mărturii ale vremurilor apuse, dar rămase întrucâtva prezente și în contemporaneitate, tabloul naționalităților fiind în continuare unul impresionant în Austria. O dovadă că această realitate pluralistă descrisă de Moritz Csáky subzistă în conștiința publică austriacă este și redarea unei pagini de libret din *Văduva veselă* nicidecum aleatoriu aleasă spre a fi reprodusă la dimensiuni generoase pe aeroportul din Viena. Produs al unui spațiu de alt tip, opereta românească se asociază îndeobște cu elementele tradiționale și cu ancestralul tratat ca element particular al ruralului, dar și cu progresul lumii 'noi'. în condițiile în care teatrul românesc este animat de o energică revitalizare la nivelul emițătorilor, dar și al receptorilor, dornici să deguste mesaje stratificate, produse culturale de calitate autohtone și străine, și nu doar mondenități, poate că o reabordare a modei culturale a operetei românești din vremuri trecute ar constitui „o plăcută zăbavă" și nu ar fi de prisos. Pledând pentru o tematică deloc neglijabilă, ce-și așteaptă încă cercetătorii în spațiul românesc, șirul prezentelor considerații ia aici sfârșit, miza lor fiind de a completa, într-o foarte mică măsură, peisajul plurivalent al incitantului subiect investigat de autor, prin prelevarea câtorva contribuții autohtone la operetă, fără vreo intenție de a distribui calificative – mai ales întrucât rolul acestor adaosuri nu a fost cel de a acorda, sau de a-și asuma căderea de a putea acorda un credit de evaluare acurateței și ținutei critice de mare finețe analitică din articularea demonstrativă a discursului profesorului Moritz Csáky.

Cristina Spinei

Scanned with CamScanner



Theater an der Wien în jurul anului 1900
Copyright: Österreichisches Volkshochschularchiv

Scanned with CamScanner

OPERA DE STAT IAȘI

SILVIA

Operetă în 3 acte de E. KALMAN. Libretul de LEO STEIN și BELA JENBACH

Conducerea muzicală: Cornelia Voina

Regia: Barbu Dumitrescu
Asistent Costel Simionescu

Scenografia: Lili Agapie

Maestru de cor: Anton Bișoc

Maestru de balet: Bela Balogh

Stagiunea 1967-1968

Scanned with CamScanner

OPERA DE STAT - IAŞI

Premieră

Stagiunea 1970-1971

Văduva veselă

Operetă în 3 acte de **Franz Lehar** Libretul de **Victor Leo şi Leon Stein**

Versiune românească de Tudor Şoimaru şi V. Timuş

duminică 27 decembrie 1970

şi

Sîmbătă 2 ianuarie 1971

Conducerea muzicală: CORNELIU CALISTRU

Regia: DIMITRIE TĂBĂCARU, Asistent: Mihai Zaborilă

Scenografia: HRISTOFENIA CAZACU

Maestru de cor: ANTON BIŞOC, Asistent: Fradi Pirîitescu

Maestru de balet: MIHAELA ATANASIU, Asistent: Ivan Ranje

DISTRIBUŢIA:

- Nicolae Sasu, Costel Simionescu
- George Popa
- M. Boga-Verdeş, Ileana Cărcăleanu
- Ion Humiţă, Laurian Nicolau
- Cristian Georgescu, Victor Popovici
- Elena Küttel, Maria Suparschi
- Anela Pavalache, Gina Tripa
- Visarion Huţu, Traian Ulecan
- Petre Cărcăleanu, Dorin Văideanu
- Magda Boiţă, Sofia Chivu
- Laurenţiu Grigorescu, G. Solovăstru
- Mihai Furtună
- Octav Ambrozie, Ion Iorgulescu
- Ion Prisăcaru
- Ileana Cojocaru, M. Toma Ioaniţescu
- C. Constantinescu, Tiberiu Popovici
- Mihai Stupcanu

Grisetele: H. Ardeleanu, V. Bazon, B. Baraş, E. Băilanciuc, O. Bolez, N. Brezuleanu, C. Cristescu, E. Frunză, G. Moscalu, L. Nicolau-Comşa, D. Panciu, M. Simionescu, D. Soponaru

Regia tehnică: Romeo Gheorghiu

Pregătirea muzicală: Stoian Spicu, Sanda Sîrbu, Valeria Schirl, Adriana Pricop

Afişul operetei *Văduva veselă* de Franz Lehár
Opera de Stat Iaşi, stagiunea 1970-1971

Index

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

În colecția OBSERVATORUL SOCIAL au apărut:

La mobilité des élites. Reconversion et circulation internationale,
Mihai Dinu Gheorghiu (éditeur)

Les sciences sociales et leurs publics.
Engagements et distanciations
Mihai Dinu Gheorghiu, Paul Arnault (éditeurs)

Seria TEXTE FUNDAMENTALE

Societatea de curte. Sociologia monarhiei și a aristocrației de curte,
Norbert Elias

Apariția scriitorului în literatura română,
Leon Volovici

Despre câmpul politic,
Pierre Bourdieu

Ghetoul,
Louis Wirth

Oameni ai ideilor,
Lewis Coser

Fasciști, comuniști și țărani.
Sociologia mobilizărilor identitare românești (1921-1989),
Antoine Roger

TEXTE FUNDAMENTALE

OBSERVATORUL SOCIAL

Această lucrare de rafinament şi profunzime analitică dedicată operetei vieneze de la turnanta secolului al XIX-lea a antrenat o reeditare în decurs de numai doi ani, fapt ce demonstrează vitalitatea interesului pentru eseul de istorie culturală semnat de istoricul vienez Moritz Csáky, care se încadrează în spectrul larg al scrierilor despre modernitatea vieneză atestând încă o dată, dacă mai era nevoie, rigurozitatea demonstrației științifice a autorului, impresionantul demers interpretativ prin extinderea teoriilor sale devenite canonice asupra raportului dintre pluralitate, modernitatea vieneză şi Europa Centrală. Dezavuată de unii contemporani ori glorificată de alții, marcată de contradicții până în zilele noastre, opereta vieneză decelată aici ca produs al teatrului burghez de divertisment în semnificația sa socio-culturală, însă analiza nu urmează schema componentelor muzicale, literare sau estetice, opereta fiind descrisă ca un gen artistic strâns legat de dezvoltarea celor două capitale imperiale Viena şi Budapesta, dar şi a metropolelor regionale care le-au calchiat tiparul, croit pentru şi după calapodul populației urbane din jurul anilor 1900, devenind astfel o marcă a timpului, ce furnizează informații despre spațiul existențial şi mentalitățile unei perioade marcate de ample dezvoltări sociale şi politice.
Moritz Csáky demonstrează cu subtilitate că opereta vieneză, una dintre cele mai populare forme de divertisment pentru largi pături sociale, reflectă nu doar diversitatea socială şi culturală a regiunii central-europene, ci este în acelaşi timp un reflex al conştiinței sociale, politice şi culturale din perioada modernității, figurând ca un „lieu de mémoire" al acelei identități austriece şi central-europene modelate de pluralitate.

Pe copertă: Carltheater în jurul anului 1900. Copyright: IMAGNO/Austrian Archives



www.editura.uaic.ro

EDITU[illegible]VERSITĂȚII „ALEXANDRU IOAN CUZA" IAŞI

27,50

Scanned with CamScanner